MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ

ARQUEOLÓGICAS

2003

26



SUMARIO

LA ICONOGRAFÍA NASCA*

Jürgen Golte

Alrededor del año 2500 antes de Cristo la dinámica del desarrollo cultural en los Andes empezó a acelerarse. Especialmente en los oasis alrededor de los ríos, que bajando por la vertiente occidental de la cordillera desembocaban en el Océano Pacífico, se empezó con la construcción de grandes obras de irrigación. En los siglos subsiguientes no solamente se amplió los sistemas de canales de regadío cada vez más complejos, sino que a la par surgieron grandes templos monumentales. Al mismo tiempo se generó una ampliación progresiva en las redes de intercambio panandinos, en las cuales se trocaba materias primas raras, plantas domesticadas, conocimientos e ideas entre regiones sociedades complejas distantes entre sí. En el contexto de este desarrollo se originaron y estratificadas, en las cuales al lado de agricultores, pastores y pescadores aumentó el número de sacerdotes, administradores y artesanos.

Artesanías como la textilería, la alfarería, la metalurgia, la hechura de mates pirograbados, el trabajo en piedras semipreciosas y conchas marinas, el trabajo en madera, la pintura en las paredes de los templos, la arquitectura, la hechura de relieves en piedra alcanzaron en pocos siglos una maestría extraordinaria. Paralelamente al desarrollo de las capacidades artesanales y artísticas se produjo el desarrollo de lenguajes simbólicos, que se generalizaron en las sociedades costeñas, en la sierra adyacente y parcialmente llegaron hasta la región amazónica.

Con las técnicas artesanales diversas y los lenguajes de símbolos y formas se elaboró objetos, se construyó templos y palacios, los que gracias a las condiciones especialmente favorables del desierto costeño han quedado preservados parcialmente hasta nuestros días. Una actividad como la creación de imágenes en los materiales más diversos tenía como finalidad, cualesquiera que hayan sido los contenidos, la comunicación, la transmisión de mensajes. Todo indica que los productores de las imágenes, o los que encargaban su producción, tenían una intención comunicativa. El mantenimiento de los logros alcanzados y las intenciones comunicativas en un proceso que con certeza no se limitaba a la transmisión de imágenes, sino que fue acompañado por una práctica de representaciones actuadas y discursos, deben haber conducido a una homología entre contenidos comunicados y cosmovisiones desarrolladas. Al mismo tiempo, las cosmovisiones y los mensajes deben haber sido congruentes con las prácticas sociales existentes, las formas de comunicación y las ideas, y deben haber recurrido a convenciones de transmisión para llegar a ser comprendidos. En este sentido se puede suponer que las imágenes expresaban las ideas preponderantes sobre el cosmos, la naturaleza y la sociedad. Esto tanto más porque las imágenes producidas en aquellos siglos nunca son obras únicas, sino que siempre se trata de composiciones que se repetían por manos diferentes en sus elementos constitutivos. Podemos asumir entonces con certeza, que las convenciones simbólicas, con las cuales se comunicaba sobre los contenidos del pensamiento, han sido ampliamente difundidas, y que eran accesibles a la gente, productores y receptores, en mayor o menor grado. Una difusión tan generalizada bajo condiciones generales de comunicación más bien limitadas deja vislumbrar que en este contexto los cambios, incluso cambios radicales y revolucionarios tanto en las formas de comprender el mundo como también en los lenguajes simbólicos, deben haberse generalizado con bastante lentitud y que las formas nuevas deben haber sido desarrolladas a partir del fondo simbólico socializado con anterioridad.

A pesar de la tendencia a la uniformización inherente a un sistema de esta naturaleza, también debe haber existido la posibilidad de convenciones particulares e imágenes específicas para regiones y períodos. La razón principal de aquéllo se originaba en que la gente regiones diversas de los Andes deben

* Traducción de J. Golte

haber sido miembros de etnias específicas y de sociedades, que trataban de distanciarse simbólicamente de sus vecinos, insistiendo en su particularidad. Sin embargo, incluso un proceso identificatorio de esta naturaleza tiene un carácter doble: por un lado quiere marcar las fronteras y la particularidad de un grupo, por otro lado tiene que expresar esta intención en un lenguaje comprensible a todos.

LENGUAJES SIMBÓLICOS Y LA NECESIDAD DE SU INVESTIGACIÓN

Las culturas andinas han producido a consecuencia de estos procesos formativos iniciales millones de imágenes y objetos, de los cuales han perdurado cientos de miles para culturas particulares hasta nuestros días. Muchas de las representaciones que hallamos nos parecen inmediatamente comprensibles porque pensamos reconocer en ellos objetos y seres que conocemos: animales, plantas, humanos, edificios y semejantes. No obstante en esta percepción se esconde una falacia. Los objetos y las imágenes creadas por los artesanos y artistas andinos *no han sido fabricados para nosotros*. Tenían como finalidad la construcción de sentido en el sistema cultural al cual pertenecían los artesanos. En este sentido tenían como función la transmisión de ideas cosmológicas y de comprensión del mundo, con cuyas elementos y reglas generales tanto los productores como los receptores estaban familiarizados por pertenecer a una tradición cultural común.

Si queremos acercarnos a la comprensión de las imágenes tenemos que distanciarnos de una interpretación ingenua a partir de nuestras propias categorías. Más bien, tenemos que asumir que las imágenes pertenecen a un contexto general pensado e imaginado por sus productores, y que la tarea nuestra es la reconstrucción de este contexto general, para poder reconstruir a partir de él el significado de las imágenes particulares. De este contexto general podemos asumir que estaba construido sistemáticamente, y que atribuía a cada imagen un significado limitado en el contexto y en relación con otros símbolos o imágenes. Podemos suponer además que el contexto general se encontraba en acuerdo con las condiciones históricas de la sociedad que se comunicaba con las imágenes.

La base de una comprensión de las interrelaciones entre las imágenes de un grupo es necesariamente un fondo lo suficientemente grande de representaciones pertenecientes a las mismas convenciones de representación. Cuando disponemos de un tal *corpus* de imágenes, tenemos que entender la interrelación sistemática entre los elementos y símbolos de las representaciones. Para ello existen sin duda alguna posibilidades diversas. La agrupación de imágenes repetidas frecuentemente con elementos constitutivos invariables es un paso inicial que no se puede dejar de lado. El paso siguiente sería la observación del eslabonamiento repetido entre los elementos constitutivos de la imagen. Un tercer paso consistiría en relacionar las interrelaciones observadas entre símbolos e imágenes con un modelo de comprensión hipotético. Un paso adicional sería la comprobación de tales hipótesis con el total del material proveniente de un contexto cultural.

Nuestro procedimiento real corresponde con el proceso esbozado, sin embargo en la realización de tales pasos analíticos surgen dificultades. Una de las causas principales de éstas es nuestro desconocimiento de la jerarquía de los elementos significantes, el peso relativo de aspectos particulares, especialmente en la limitación y contrastación de interrelaciones simbólicas diversas e incluso contradictorias. No sabemos, por ejemplo, cuando observamos un ser compuesto de una cantidad de elementos, cuáles de tales elementos son casuales y sin mayor importancia, y cuáles realmente son constitutivos para un tipo de ser, y cuáles finalmente caracterizan un ser individualizable y lo contrastan de otro similar. De igual modo ignoramos en composiciones más complejas los límites de un conjunto simbólico pensado por los productores. Estas y otras dificultades relacionadas hemos tratado de evitar en nuestras investigaciones, iniciando nuestro análisis de un grupo iconográfico con representaciones que contienen asociaciones complejas de muchos seres individualizables. Este procedimiento, que a primera vista parece irracional, se reveló efectivamente como una posibilidad de dejar de lado una serie de los problemas de comprensión. La idea central era, que la reconstrucción del eslabonamiento culturalmente específico de los elementos aislados y símbolos debería resultar más fácil en contextos complejos, más que en

representaciones aisladas de elementos simples. Entonces, una imagen con una interrelación intencionalmente construida por los productores es el mejor punto de partida. El segundo argumento a favor de un procedimiento de esta naturaleza es que los autores de una imagen de la interrelación entre diversos elementos singulares tienen que delimitar clara y sistemáticamente los elementos aislados como diversos para que el observador pueda comprender la construcción de la imagen. Esto significa: que la observación de imágenes complejas no solamente deja percibir con más claridad el eslabonamiento de los elementos, sino también las formas de separación y contraste entre elementos que se quiere representar como diversos.

Evidentemente este procedimiento tampoco absuelve al investigador de los pasos siguientes de la comparación y de la formulación de hipótesis y su comprobación.

ELEMENTOS BÁSICOS PARA LA COMPRENSIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE NASCA

Actores y patrones de composición

Pero ahora nos queremos dirigir directamente a las imágenes nasquenses. La primera dificultad con la cual nos topamos es la transformación de las convenciones de representación de los artesanos nasquenses en los siglos de su producción. Esto no necesariamente significa que se hayan reorganizado los significados, sin embargo, esto no se puede excluir de antemano. Nosotros hemos utilizado básicamente material de las primeras fases de Nasca y recién posteriormente hemos tratado de comprobar cómo están relacionados convenciones y significados de las fases posteriores con las de las primeras fases.

Un problema inicial para la comprensión es el número y el carácter de los seres actuantes o representados en las imágenes. A partir del trabajo de Eduard Seler se ha asumido que el número de seres principales representados resulta bastante limitado. No queremos discutir esta posición a partir de un presentación general de los más de cien actores identificables, sino simplemente a partir de una ojeada a una representación compleja. Seler suponía que existiría algo como **una** divinidad felínica reconocible por un antifaz en forma de los bigotes felinos. Simplemente observando la ilustración **Nº 1**, una representación compleja sobre el cuerpo de una vasija que se denomina «tambor», podemos observar claramente entre una serie de personajes que interactúan en la representación, por lo menos seis que corresponderían a lo que Seler denomina «Dios felínico» al lado de otros siete que no muestran atributos felínicos. La única conclusión posible es que el antifaz felínico debe ser un atributo que caracteriza a un grupo de seres diferentes entre sí y que se requiere para la definición de un ser individualizable una combinación de varios atributos típicos, por ejemplo, también la diadema y el cuerpo. El antifaz felínico sería algo como el halo que caracteriza a los santos cristianos, pero que no basta para caracterizar a uno específico. A esto hay que agregar que la ilustración Nº.1 no representa los colores de la imagen, y que éstos y las formas específicas de los atributos hay que conocerlos para poder distinguir a un personaje individualizable.

Si ya en esta imagen resulta visible que los nascas representaron un número mucho mayor que lo que se ha asumido hasta el momento de seres individualizados, es observable en otras representaciones una cantidad considerablemente mayor. Un tapiz del Museo de Brooklyn, por ejemplo, presenta en su borde alrededor de noventa seres diversos. También las investigaciones de Sawyer de textiles Nasca tempranos muestran que incluso personajes muy específicos, que se relacionan con productos agrícolas, tienen que ser subdivididos en un gran número de acuerdo a plantas cultivadas específicas.

Sin duda la ilustración Nº 1 ya indica características de las formas de interrelación entre seres diversos. Por ejemplo, no parece casual que todos los seres por el lado izquierdo tengan atributos claros de aves, mientras los del lado derecho no muestran tales atributos. Uno podría suponer que los seres agrupados a cada lado de la banda central están interrelacionados por algo común a cada grupo, que diferencia los dos bandos. Todos los seres con antifaz felínico, parcialmente también con diadema, muestran en la imagen una relación más estrecha con otros que no tienen tales características. Sostienen por los pelos a los últimos, que nuevamente se presentan mediante símbolos específicos como

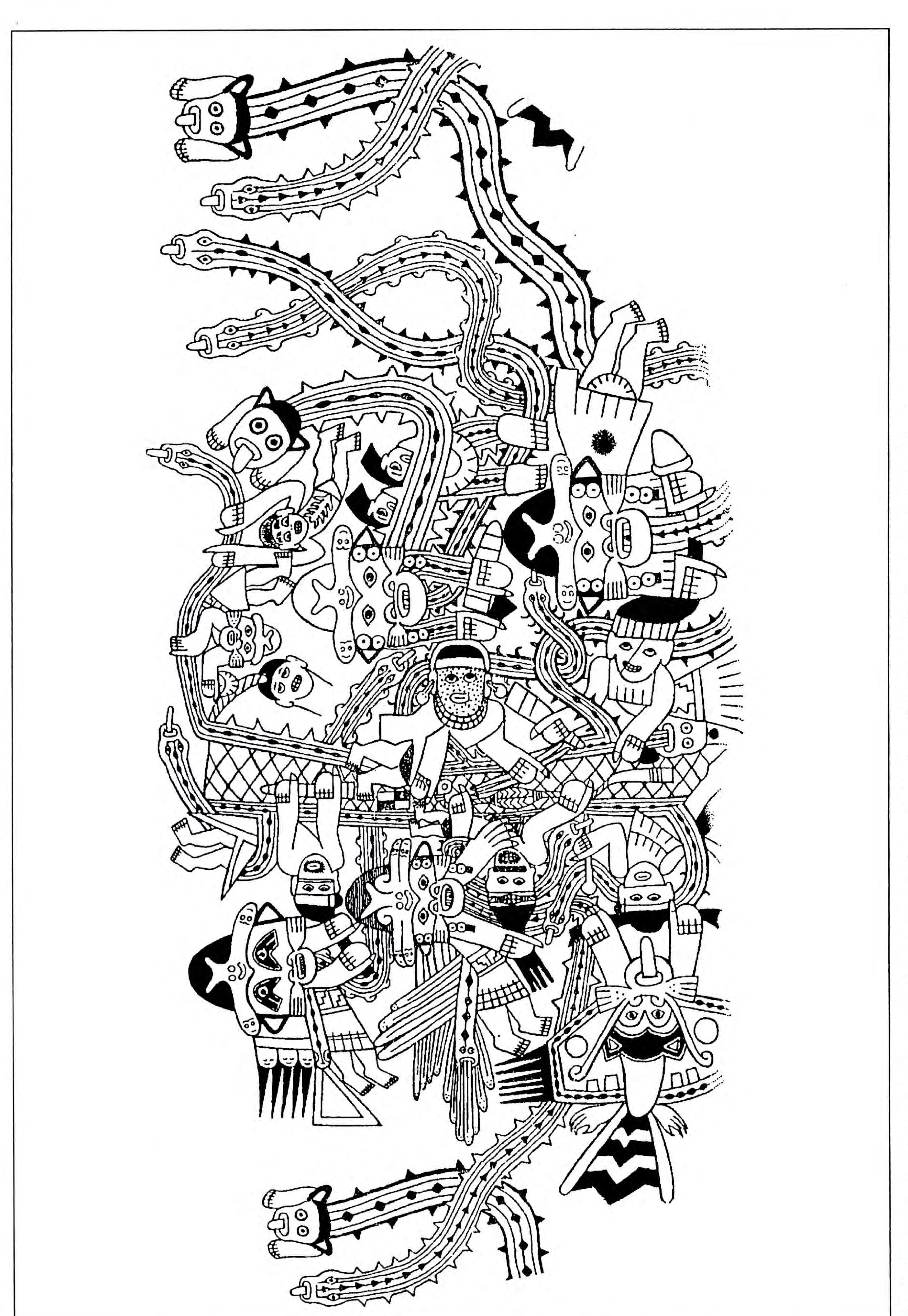


Fig. 1: *Representación de varios personajes sobre una urna en forma de «tambor» (Morales, 1982: Fig. 3 ampliada con Fig. 4)*

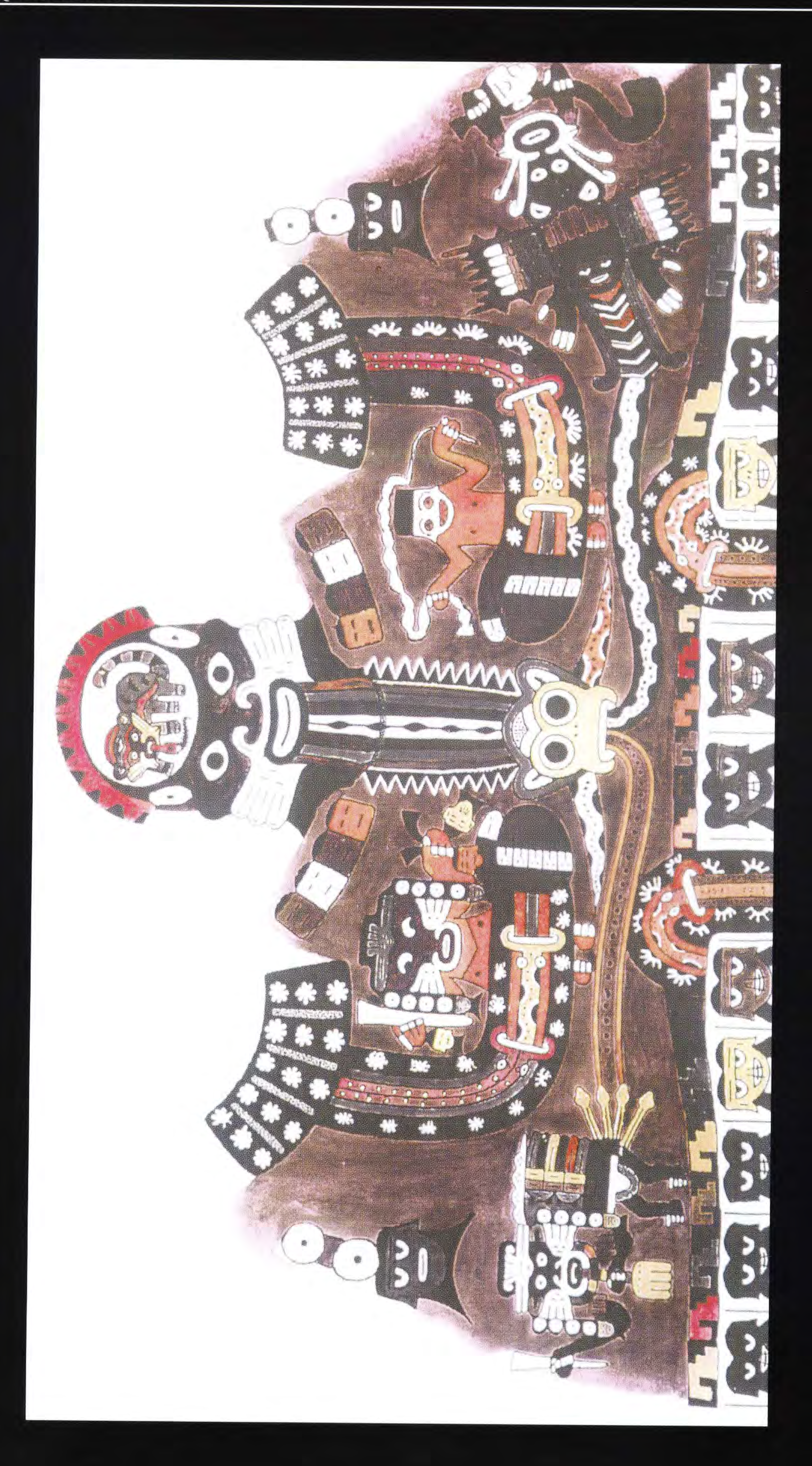


Fig. 2: *Seres nascas en la superficie terrestre en el primer patrón de representación (Anders, 1984: 46; redibujado)*

Fig. 6: *Ser nasca fertilizado (Ubbelohde Doering, 1931: Taf. III)*



Fig. 5: *Ser nasca fertilizado (Ubbelohde-Doering, 1931: Taf. IV)*

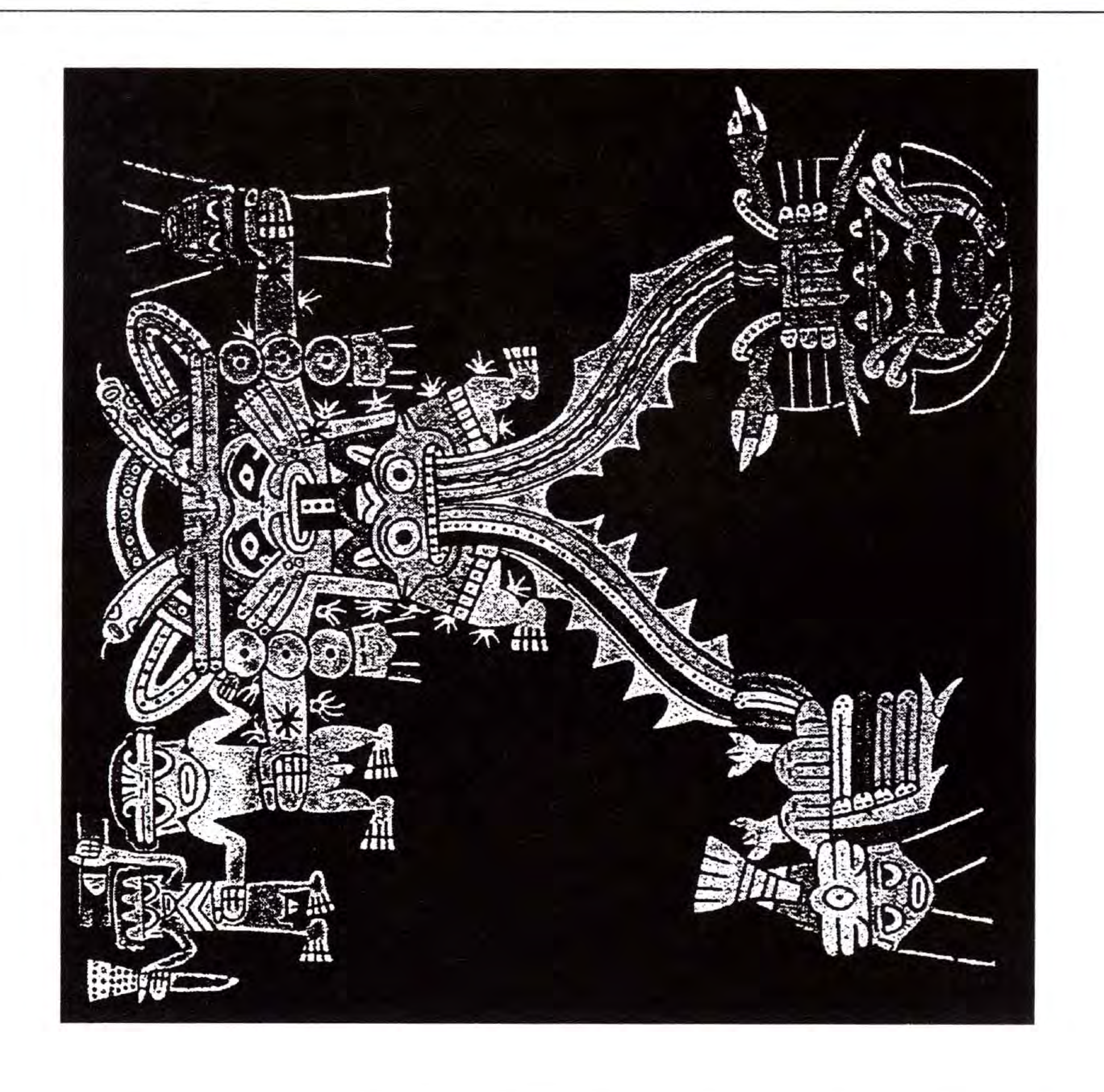


Fig. 4: *Seres nascas subterráneos en el primer patrón de representación (Tello, 1959: Fig. 88)*

Fig. 3: *Seres nascas subterráneos en el primer patrón de representación (Zuidema, 1989: Fig. 6)*

personajes diferenciados. Cualquier cosa que signifique este gesto, mediante éste se crea una forma de interrelación específica entre dos grupos de seres.

La ilustración **Nº 2** muestra también una composición aplicada a una urna en forma de un personaje acuclillado o sentado. También en ella se representa a seres diversos que se interrelacionan. Un primer ser es aquel que es representado por el cuerpo de la urna. Es identificado por una diadema en forma de un arco de rayos y un disco en cuyo interior se aprecia a un felino con una rama en la boca, adicionalmente por un antifaz, del cual surge una banda a manera de lengua, que termina en una cabeza secundaria con características de felino. De esta cabeza secundaria nacen dos otras bandas con dibujos contrastados en cuyos finales aparecen dos otros seres, nuevamente caracterizados por diadema y antifaz. Ambos muestran atributos de ave. El personaje central lleva en ambos brazos dos otros seres, de los cuales el del lado izquierdo ostenta, semejante al ser con características de ave por el mismo lado, una diadema y un antifaz característicos, y bandas con círculos por ambos lados de la cabeza. El personaje en el brazo de la derecha muestra una cabeza con una forma particular, pero no tiene ni diadema ni antifaz, ni los círculos al lado de la cabeza.

También en esta imagen se interrelacionan por lo menos cinco seres. En la urna se dejan percibir además otros elementos simbólicos sobre los cuales vamos a hablar más adelante. También en este caso el original de la urna muestra colores diversos.

Un resultado importante de la observación de la urna es que todos los personajes representados se pueden diferenciar claramente por una serie de elementos simbólicos. En los cuatro personajes laterales resulta visible que los del lado izquierdo tienen en común más elementos simbólicos que los que comparten los del lado derecho, a saber: una diadema comparable, la fila de círculos por ambos lados de la cara, que también comparte el personaje central (aparecen en el dibujo libres por ambos lados de los brazos, ya que se encuentran en el anverso de la urna), y el antifaz. Ambos portan una especie de palo de cavar en su mano derecha. Los personajes por el lado derecho se diferencian más claramente el uno del otro. Sin embargo, los personajes a la derecha y a la izquierda también comparten ciertos elementos de representación. Ya dijimos que los personajes unidos al personaje central por las bandas que emanan de la cabeza secundaria tienen cuerpos de aves. Ambos personajes portados en los brazos muestran claramente mamas, probablemente indicadores de que se trata de seres femeninos.

Si la urna representada fuera la única de su género se podría asumir que se trate de una composición casual, cuyo significado se mantendrá oculto para nuestro análisis. Pero todo lo contrario: la composición de la ilustración Nº 2 aparece en un gran número de casos. La composición básica consistiría de un personaje central, dos figuras en los brazos, y además dos figuras que están relacionadas con el personaje central por medio de bandas que emanan de una cabeza secundaria a la altura del sexo hacia la derecha y hacia la izquierda. A pesar de la similitud de las composiciones las urnas no muestran los mismos personajes con los mismos atributos. Encontramos una serie de personajes centrales y múltiples personajes laterales.

Por otro lado, el conjunto de personajes parece ser fijo, o relativamente fijo, en cada caso. Esto queremos demostrar solamente con dos ejemplos. Las ilustraciones **3** y **4** se podrían confundir a primera vista. El personaje central en ambos casos se diferencia sólo por detalles simbólicos mínimos. La diadema y el antifaz (rojo) son casi homólogos. Las trenzas laterales con tres círculos punteados son idénticos. La caracterización de los ojos (de falcónidas) es muy semejante. Las cabezas secundarias a la altura del sexo son igualmente semejantes. Ambos personajes centrales tienen estrellas sobre sus brazos, y ambos muestran rayos de estrella o raíces en el borde de su cuerpo. Una comparación de los personajes laterales en sus posiciones respectivas muestra igualmente una similaridad muy acentuada. Llama la atención en todos los casos el hecho de que sus ojos tengan la pupila afijada al lado superior del ojo. Esta forma del ojo por lo normal indica que se trata de un personaje muerto. La misma convención, por ejemplo, es visible en las cabezas trofeo en la base de la urna de la ilustración Nº 2. Hay otro elemento que indica muerte. En Nasca se cerraba a los difuntos la boca con espinas de cactáceas y este elemento también es utilizado como indicador de muerte. Tanto las cabezas trofeo en la ilustración Nº

2 como también el personaje lateral en la posición inferior a la izquierda en la ilustración Nº 3 muestra tales espinas.

Las ilustraciones 2, 3 y 4 no solamente muestran una similitud en la composición, sino además cierta semejanza en las características de los personajes laterales en sus respectivas posiciones, sin que entre ellas hubiera una homología real.

Por los ejemplos se deja ver una convención canónica en representaciones de personajes, que por lo demás son individualizadas por elementos simbólicos. Las ilustraciones 1 a 4 muestran un número de personajes que son presentados por los pintores nascas como diferentes. Las ilustraciones 3 y 4, en cambio, muestran personajes en diversas posiciones que deben ser entendidas como idénticas. Todos los seres tienen una forma, pueden tener, por ejemplo, forma de humano, de ave o de felino. Esto no quiere ser una catálogo completo, hay una serie de formas adicionales, como veremos mas adelante. En todos los seres resulta visible que la especie del ser es expresada por el cuerpo y las extremidades, y no tanto por las características de la cara.

Por ejemplo, los tres personajes ornitomorfos por el lado izquierdo de la ilustración 1 son caracterizados como tales por sus alas y su cola. Al mismo tiempo sus alas y plumas los diferencian aun más, de manera que son caracterizados como aves en general, pero hay elementos adicionales que dejan percibir que hay diversas especies representadas. Mientras tanto las caras no se dejan relacionar claramente con una especie específica. En cada caso son tan marcadas por diadema y antifaz, que, por ejemplo, en el caso de las aves, representadas de frente, pierden las características específicas de esta especie. Es la diadema y el antifaz que dominan la cara. Lo dicho vale para las cuatro ilustraciones. También los otros elementos del cuerpo pueden ser específicos de una especie. Pero en este particular ya la ilustración Nº 1 muestra una diferencia. Las extremidades en los dos personajes ornitomorfos superiores por el lado izquierdo muestran cuerpos y piernas humanos, el ave inferior no tiene ni un cuerpo de este tipo ni las extremidades correspondientes. Una diferencia semejante muestra la ilustración 2. El ave a la izquierda muestra más características humanas, el de la derecha las de ave. No es así en las ilustraciones 3 y 4. Ahí los personajes ornitomorfos muestran garras de aves dirigidas hacia arriba.

También en otras imágenes las cabezas resultan poco específicas, mientras los cuerpos demuestran claros indicadores de rasgos de animales específicos o de humanos. A pesar de que la relación de las caras con las especies resulta indefinida, las representaciones de ellas son específicas. La forma y el color de la diadema y antifaz son sistemáticamente diferenciadas en cada caso, como se puede observar en las ilustraciones 3 y 4. La comparabilidad de los atributos de las cabezas parecería indicar que hay un sistema de interrelación entre los personajes, a pesar de pertenecer a especies diversas. Un buen ejemplo de ello serían las figuras laterales del lado izquierdo en la ilustración Nº 2. Ahí la semejanza de diadema y antifaz indicaría una relación estrecha entre el ser sostenido por el brazo y el relacionado por medio de la banda, a pesar de que sus cuerpos los relacionan con especies muy diferenciadas. La determinación por diadema y antifaz debe tener entonces un significado especial. A esto se debería añadir que también la ausencia de tales atributos parecería ser indicativo y específico. Por ejemplo, el personaje en el brazo a la derecha en la figura Nº 2 es caracterizado por la ausencia de diadema y antifaz, formando un contraste visible con los seres a la izquierda.

ACTORES ENGENDRADOS Y ACTORES GENERANTES

El patrón con un personaje central y cuatro laterales es visiblemente una composición canónica, en la cual cada uno de los cinco personajes aparece en una posición particular. Se puede suponer que por medio de este ordenamiento se está expresando relaciones específicas entre los cinco personajes. Sin información adicional, sin embargo, la naturaleza y el significado de estas interrelaciones resultan oscuras.

Una mirada hacia composiciones emparentadas podría echar una luz sobre esta problemática. Las ilustraciones 5 y 6 muestran al igual que las figuras 2, 3 y 4 personajes centrales acentuados y se asemejan en la composición. El personaje central es caracterizado en cada caso por diadema y antifaz. También en estas imágenes aparece al final de una banda que sale del antifaz una cabeza secundaria. El personaje central porta, como en los casos anteriores,

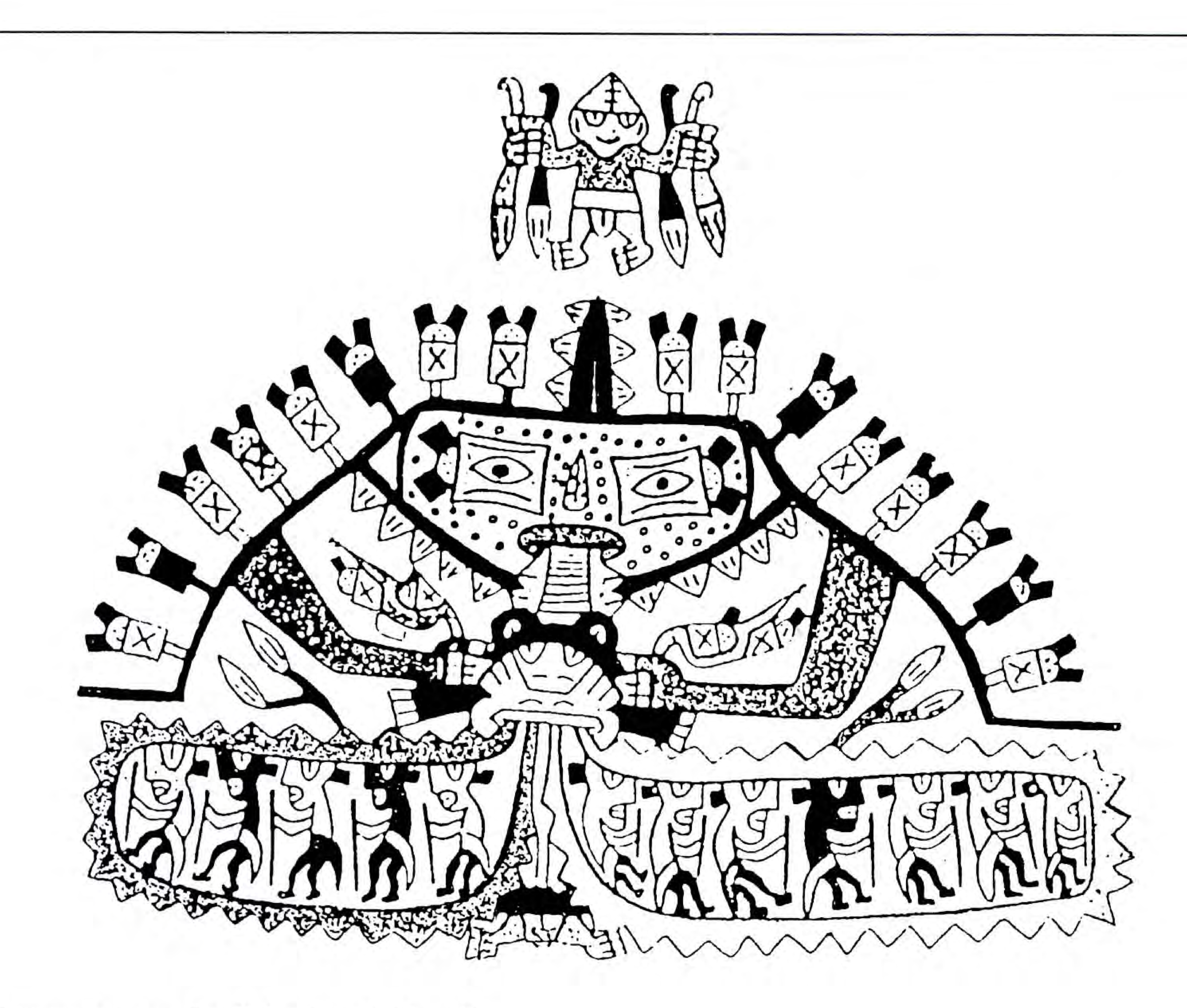


Fig. 7: *Ser Nasca generando (Tello, 1959: Fig. 92)*

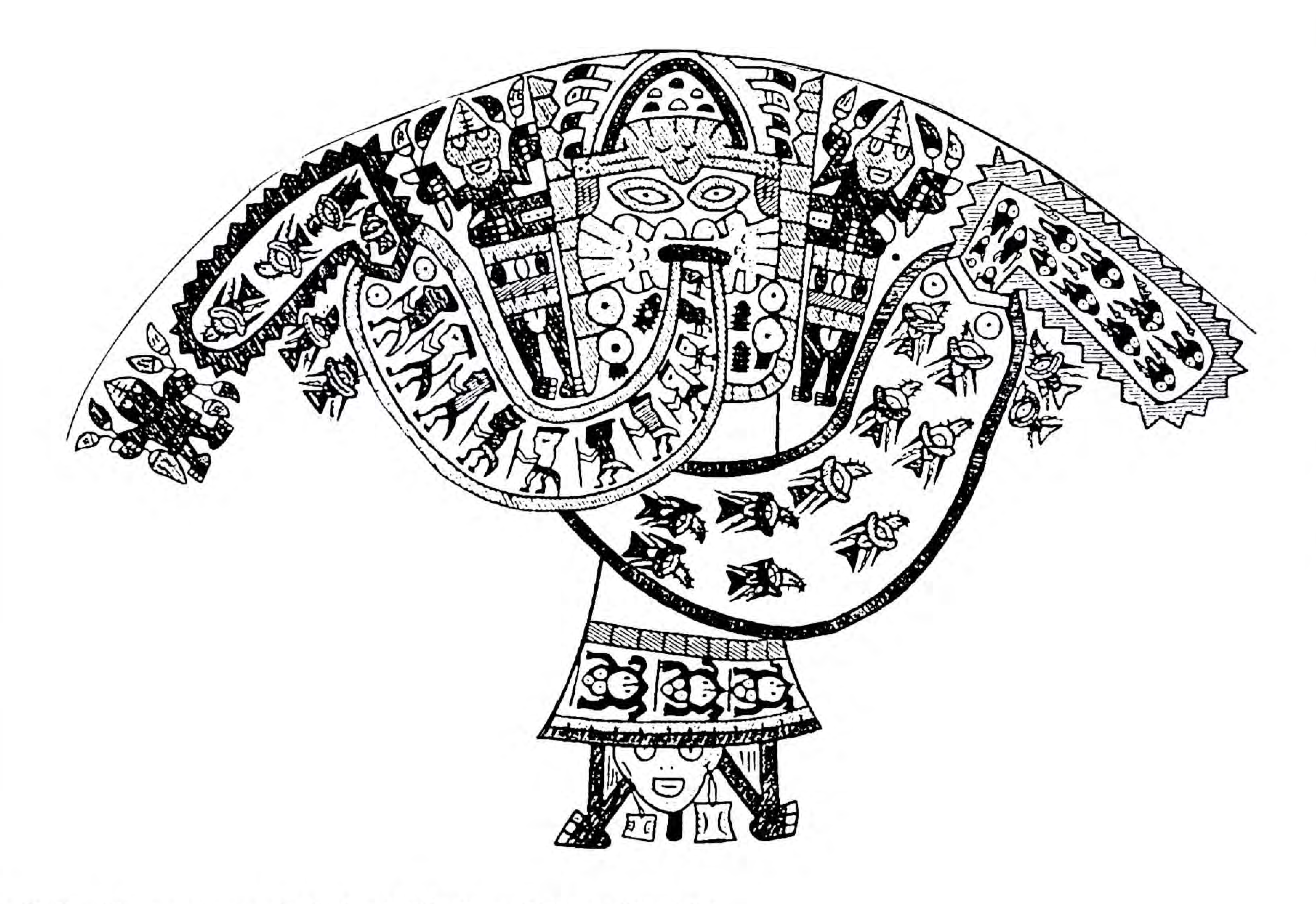


Fig. 8: *Ser Nasca generando (Seler, 1923: Fig. 134ª; redibujado)*

figuras secundarias en los brazos. Son diferentes de las representaciones anteriores, sin embargo, las partes, que en las ilustraciones 2, 3, y 4 son ocupadas por las bandas en cuyos extremos aparecen los personajes ornitomorfos. También en la ilustración **Nº 5** se muestra dos bandas que salen de la cabeza secundaria, pero al interior y entre ellas aparecen figuras antropomorfas con vasijas que marchan hacia el interior de la cabeza secundaria. Estas personas son explicadas más en la escena de los acontecimientos delante de las bandas. Ahí se puede ver a otro ser, probablemente un mono, que saca con una especie de cucharón un liquido de una tinaja grande para echarlo a las vasijas de los hombrecitos. También la figura **Nº 6** muestra algo parecido, sólo que ahí las bandas que nacen de las fauces del personaje principal son caracterizadas por un gran número de renacuajos. Pensamos que las dos ilustraciones representan algo como una acción de fertilización, engendramiento o irrigación.

En las composiciones de las ilustraciones **7** y **8** nuevamente encontramos al centro un personaje principal, el que en el caso de la ilustración 8 es caracterizado por diadema y antifaz, y que también porta personajes laterales en los brazos. También la figura central de la ilustración Nº 7 parece ser un personaje identificable, en cuyas manos en este caso no se encuentra humanos, sino plantas de maíz. En comparación con lo representado en las ilustraciones 5 y 6, las imágenes de las ilustraciones 7 y 8 parecen mostrar un acontecimiento inverso, en el cual el personaje central da a luz humanos con palos de cavar, pájaros y renacuajos.

Por lo pronto no queremos analizar más las características específicas de estas representaciones, pero sí las tomamos como un indicador de que las relaciones entre personajes centrales y personajes laterales podrían indicar una relación generativa, en otras palabras: parentesco. En este sentido, la hipótesis que en las ilustraciones Nº 2, 3 y 4 estén expuestas relaciones de filiación entre el personaje central y los personajes laterales parecería plausible.

PATRONES DE COMPOSICIÓN COMO INFORMACIÓN GENEALÓGICA

Desde la antropología se sabe que filiación, es decir, la percepción y la conciencia de una relación entre padres e hijos, no es comprendida de manera igual en sociedades diversas. El cronista Pérez Bocanegra ofrece para la sociedad andina del siglo XVII una representación genealógica (**Fig. 9**), que ha sido discutida repetidamente como un patrón de los esquemas de percepción del parentesco en los Andes.

El punto central del sistema de parentesco sería la existencia de grupos, *panaca*, que se derivarían de un antepasado común, *yaya*. Los hijos del yaya se dividirían en descendientes femeninos y masculinos, cuyos descendientes nuevamente se incluirían según el sexo al grupo femenino las unas, en línea paterna los otros según generaciones. El sitio en la secuencia de generaciones resultaría en una ligazón menos fuerte con el antepasado común y conduciría a que las primeras cuatro generaciones no se podrían casar entre ellas, pero las posteriores sí.

Si queremos entender la composición nasca en términos de parentesco, resultaría conveniente tomar un esquema de este tipo como punto de partida. Para ello, el esquema de Pérez Bocanegra ofrece unas causales más. Es que éste es construido alrededor de un personaje central, la división en dos categorías de género parecería reflejar lo que vemos en la figura Nº 2, y finalmente también la utilización de signos para caracterizar a las personas emparentadas. Claramente vemos la utilización de una diadema, que se adquiere del padre, para la simbolización del parentesco en línea masculina, mientras la línea femenina no muestra tal diadema, solo un símbolo, un círculo con tres bandas colgantes, en la parte superior del cuerpo.

Zuidema comenta este esquema, en el cual se registra tanto las descendientes hijas en cuatro generaciones en línea femenina, y los descendientes hijos igualmente por cuatro generaciones: «*cada gobernante del reino fundaba su propia panaca, integrada por sus descendientes. Él como fundador se había casado con su hermana por parte de padre y madre y, como tal, él y su esposa pertenecían a un linaje que era tanto patrilineal como matrilineal...*».

Pero regresemos a las representaciones nasquenses y tratemos de entender el patrón de exposición a la luz del esquema de Pérez Bocanegra. Empecemos con la figura Nº 2. Cada representación que estaría ligada con el esquema debería diferenciar

entre descendientes femeninos y descendientes masculinos. Ya que la posición en los brazos está ocupada por seres que muestran rasgos femeninos, se podría suponer de que se trate de hijas del personaje central. Esto significaría al mismo tiempo que la posición al final de las bandas que surgen de la cabeza secundaria estaría ocupada por hijos masculinos. En el caso del esquema de Pérez Bocanegra los descendientes parecen uniformes, y en realidad muestra solamente dos descendientes por generación, mientras en el caso del esquema nasquense aparecerían dos descendientes femeninos disímiles entre ellos, y dos masculinos igualmente disímiles. Sería ilógico que se asumiera que los descendientes en los brazos y al final de las bandas tuvieran exactamente los mismos antepasados. Supongamos que el personaje central tuviera descendientes al interior del linaje paterno y materno propio (como lo explica Zuidema para las panacas incas), y al mismo tiempo tuviera descendientes fuera de este linaje, lo que se podría suponer ya que los personajes de poder en los Andes tenían descendientes no sólo en una relación al interior de su linaje. Estos otros descendientes estarían emparentados con el personaje principal, pero pertenecerían al grupo del cual provendría el esposo/la esposa secundarios. Si el esposo/la esposa secundarios claramente tuvieran características diversas de las del linaje del personaje principal, entonces se debería expresar claramente las diferencias entre los descendientes que nacerían dentro del propio linaje y aquellos que nacerían parcialmente fuera de este linaje. En este sentido se podría suponer para la figura N° 2 que los descendientes que aparecen por el lado izquierdo probablemente pertenecerán al mismo linaje como el personaje principal, mientras los del lado derecho pertenecerían a otro linaje.

En todos los grupos de gente de poder en los Andes es visible que éstos no tenían solamente esposas provenientes de su propio linaje, sino también esposas provenientes de linajes inferiores. Y había categorías que diferenciaban entre la clase de descendientes de acuerdo a la categoría del cónyuge.

La hipótesis para la figura 2 sería entonces la siguiente:

1. En la posición en el brazo a la izquierda: una hija del mismo patri/matrilinaje del personaje principal;
2. En la posición de la banda a la izquierda: un hijo del mismo patri/matrilinaje del personaje principal;
3. En la posición del brazo a la derecha: una hija del linaje de la esposa/esposo secundario;
4. En la posición de la banda a la derecha: un hijo del linaje de la esposa/esposo secundario.

Así como en el esquema de Pérez Bocanegra el parentesco paterno se expresaría mediante una diadema, el parentesco materno mediante un antifaz. En este sentido los descendientes a la izquierda mostrarían el mismo antifaz y la misma diadema. Algo parecido se debería esperar para el lado derecho, si tales indicadores se aplicaran con regularidad. Pero, como ya lo dijimos, diadema y antifaz en los personajes de la derecha no son inmediatamente visibles en los laterales también a la derecha. El pájaro en la posición lateral a la derecha muestra un antifaz que se podría correlacionar con el antifaz de los personajes a la izquierda, pero no muestra diadema. El personaje femenino en el brazo a la derecha no muestra ni antifaz, ni diadema.

Para comprender mejor el personaje femenino en el brazo a la derecha veamos una representación de un personaje femenino que aparece con frecuencia en las colecciones de cerámica Nasca, que muestra características particulares en la forma de la cabeza y una serie de tatuajes sobre el cuerpo (**Fig. 10**). Sin duda alguna hay una correspondencia muy fuerte con la forma muy especial de presentar a la hija en la posición en el brazo a la derecha. En el sexo de este personaje aparece un antifaz que es muy similar al antifaz del ave en la posición al final de la banda a la derecha. Si suponemos que este personaje fuera el personaje femenino en el brazo derecho de la figura N° 2, la representación sería regular. Ambos personajes carecerían de diadema y ambos mostrarían el mismo antifaz.

La conclusión necesaria, si no queremos contradecir las hipótesis iniciales, sería que el personaje central de la figura N° 2 debería ser andrógino, que sus descendientes a la izquierda se determinarían por su linaje femenino y masculino, y que este personaje tuviera descendientes por su aspecto femenino, con otro ser andrógino o masculino que carecería de diadema. Como veremos más adelante, se trata de un ser que tiene



Fig. 9: Un esquema andino de parentesco según Pérez Bocanegra (Zuidema, 1989: 39)



***Fig. 10:** Personaje femenino con antifaz en el sexo y el tatuaje sobre su dorso (Seler, 1923: Fig. 208)*

características de gusano o culebra (**Fig. 25**). Androginidad de seres divinos en los Andes se menciona, por lo menos en los documentos del siglo XVI con frecuencia, por ejemplo, escribe Zuidema: «*Santacruz Pachakuti dice que Viracocha fue padre del sol y de la luna y fue tanto hombre como mujer; un hecho que se explica por ser antepasado tanto de una línea patrilineal masculina como de una línea matrilineal femenina*».

Una construcción de este tipo de parentesco solamente hace sentido en una relación jerarquizada entre los involucrados. La relación con el personaje andrógino superior se convierte en elemento de definición y determina la posición social de los descendientes. El parentesco con el ser socialmente superior es tan importante para la definición de los descendientes, que resulta definitoria, y más importante que la cuestión si el padre o la madre tuvieran características propias. En este sentido, el esquema de Pérez Bocanegra solamente trata de los descendientes al interior de un estrato, pero no toma en cuenta el elemento tan importante para la construcción de jerarquías de dependencia en los Andes, de la desigualdad social, o también de la desigualdad entre antepasado divino y antepasado humano (asunto que visiblemente ya no cabía dentro de los patrones cristianos monógamos de Pérez Bocanegra).

Veamos entonces las figuras 3 y 4. Visiblemente el modelo postulado para la figura N° 2 no puede ser aplicado sin discusión a las interrelaciones representadas en las figuras 3 y 4, ya que es visible que los seres en la posición del brazo a la izquierda son masculinos. A la derecha no se puede percibir marcadores de sexo. Es decir: o el modelo es incorrecto y no tiene valor explicativo más allá de la figura N° 2 o existe un contexto que habría que tomar adicionalmente en cuenta para comprender la inversión de género en las figuras 3 y 4.

Este contexto más amplio surge probablemente de la observación de las diferencias de las figuras. La figura 2 trata de un personaje central y sus descendientes, que se encuentran por encima de una línea divisoria, debajo de la cual aparecen cabezas trofeo o caras de personajes muertos. El personaje de las figuras 3 y 4 se encontraría debajo de esta línea divisoria, ya que todos los personajes relacionados con él aparecen como muertos. Además: su entorno es oscuro, «subterráneo» y ya hemos hablado de los rayos que salen de las extremidades y del cuerpo del personaje central, y también de los laterales, que parecen ser raíces. Si aplicáramos la idea existente tanto en el siglo XVI, como la que hoy existe entre la población campesina del sur andino, que el mundo de los muertos es un mundo en el cual se invierten las relaciones, lo representado en las figuras 3 y 4 resultaría regular, si incluimos en la hipótesis la necesidad de fijar la posición de los personajes en el universo.

CONTENIDOS NARRATIVOS

Antes de que nos pongamos a ampliar la hipótesis de parentesco, que la consideramos central para comprender el universo de las figuras nasquenses, se tiene que enfatizar que un número bastante grande de las representaciones se encuentra ligado con el universo parental, pero tienen un carácter narrativo-explicativo. Un buen ejemplo de ello es el caso de la mujer representada en la figura N° 10. El antifaz en el sexo y su forma de cabeza la ubican en un lugar de la genealogía, pero no explican la representación de una ballena en su dorso. La interrogante es tanto más importante, ya que la ballena graficada es una de las figuras más frecuentemente representada y más prominente en el universo de las figuras del panteón nasca. La relación entre el ser femenino en la genealogía es explicada narrativamente en un gran número de imágenes.

La figura **N° 11** muestra el decapitamiento de una mujer por un cóndor. Su cabeza es transportada por el cóndor (**Fig. 12a**, **12b**). El cóndor es representado en las imágenes nascas con alta frecuencia con estos atributos, en el pico tiene una especie de cola de pez y frecuentemente tiene una cabeza de muerto en su dorso. Como vemos, la cabeza aparece con una banda negra similar a la que se puede observar en la mujer lateral a la derecha en la figura 2. El sentido y la relación con la mujer en la figura 10 quizás resulte más claro en la figura **N° 14**. Aquí vemos una ballena con una cabeza que muestra el antifaz que ya conocemos del sexo de la mujer en la figura N° 10. La cola en forma de cabeza de la ballena se parece a la cabeza que vemos en la posición del brazo derecho de la figura N° 2 y de la mujer en

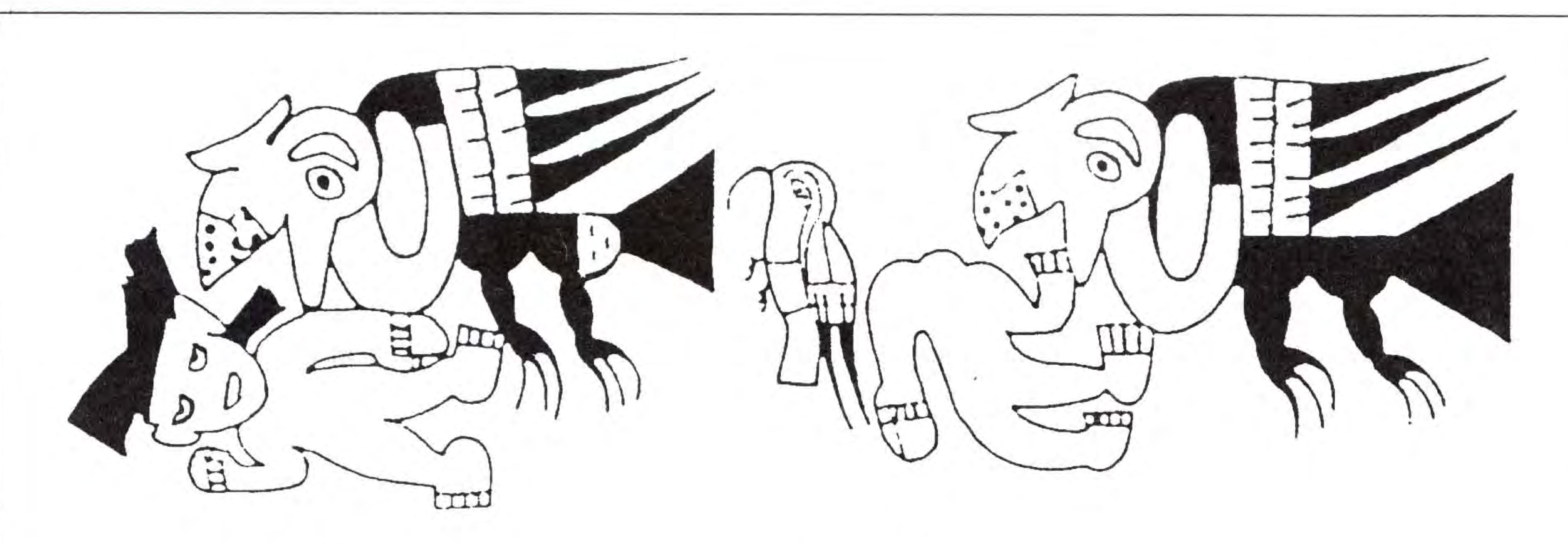


Fig. 11: *Decapitación de personaje femenino por un cóndor (Museo de la Nación)*

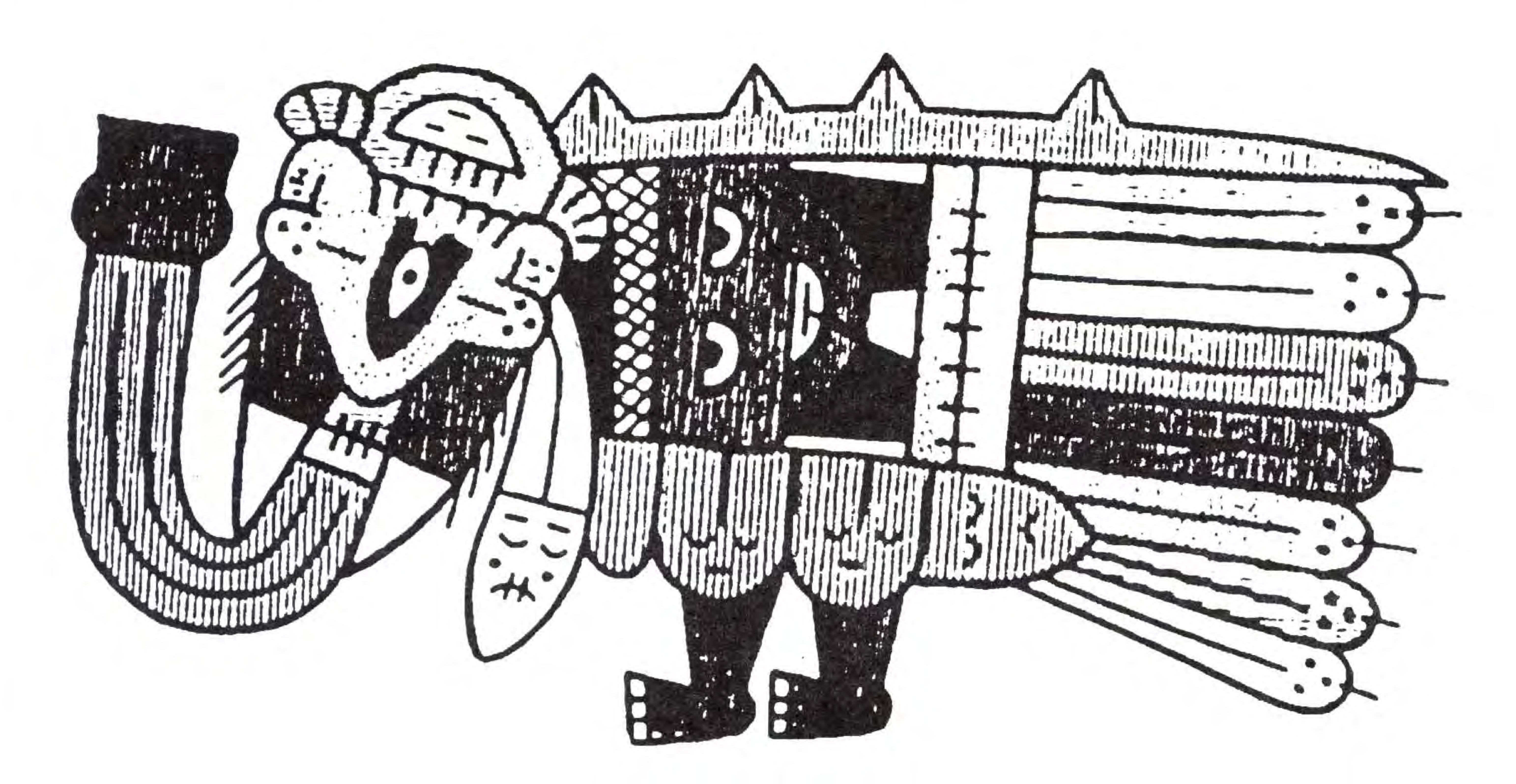


Fig. 12a: *Cóndor con cola de pez en el pico y cabeza arrancada sobre la espalda (Seler, 1923: Fig. 107)*

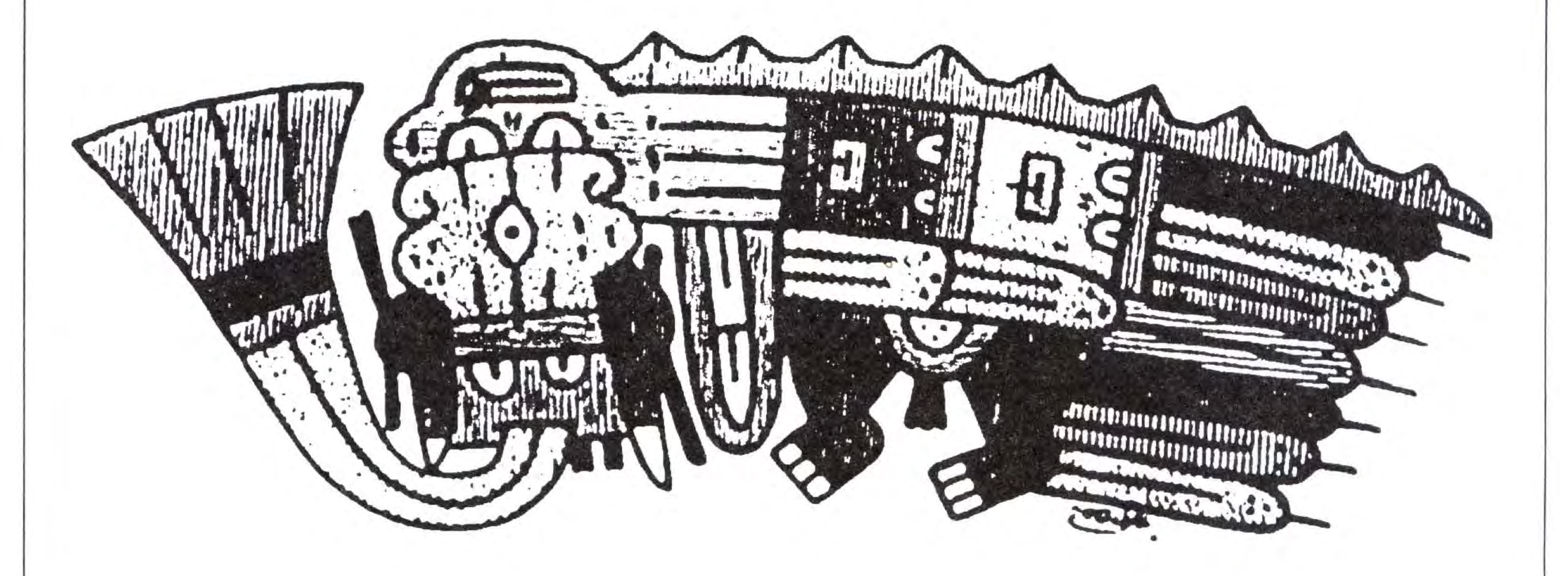


Fig. 12b: *Cóndor con cabeza de cola de pez en el pico y cabezas arrancadas sobre la espalda (Seler, 1923: Fig. 113)*

Fig. 13: *Cabeza arrancada con símbolos de descendientes en la diadema (Seler, 1923: Fig. 224-226)*

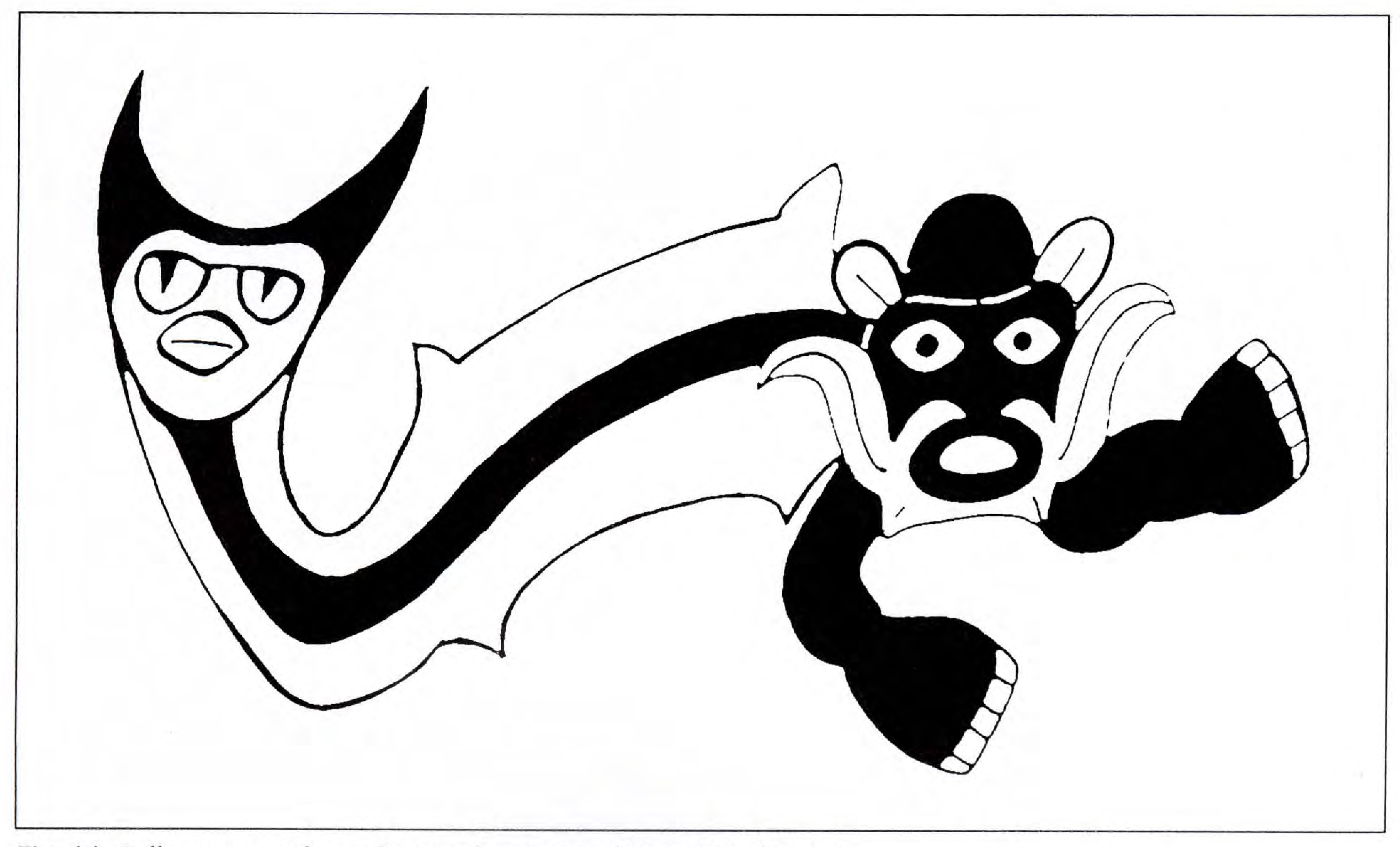


Fig. 14: *Ballena con antifaz y cola con cabeza muerta (Museo de la Nación)*

la figura Nº 10. La similitud es tal que podemos asumir que quiere expresar lo mismo. Dicho de otra manera: la mujer en la posición del brazo derecho de la figura Nº 2 tendría un parentesco particular. Por el lado materno estaría ligada al personaje central de la figura Nº 2, visiblemente una divinidad poderosa, expresado en la diadema en el sexo. Por el lado paterno, sin embargo, estaría relacionada con un ser inferior que se expresaría en la forma particular de su cabeza de cola de pez.

Esta combinación parece que para los mismos nascas resultaba algo corrupta. El cóndor, que es nadie menos que el personaje en la posición de banda a la izquierda en la figura Nº 2, es decir medio hermano de la mujer, le arrancaría la cabeza. Vemos que el cóndor ya aparece en la figura Nº 2 con la cola en el pico. Subsiguientemente el cuerpo decapitado se convertiría en ballena, el sexo de la mujer en cabeza de ballena con antifaz. Este sería una divinidad que devoraría con su sexo, y por lo mismo podría ser multiplicadora de lo devorado, ya que lo devorado nacería multiplicado por la misma boca. De esta forma la divinidad ballena reproduciría la fauna marina.

Pero también la cabeza arrancada crearía descendencia. También este tema aparece en un gran número de representaciones (**Fig. 13**).

Esta conversión de un ser en cabeza de dos grupos de parentesco diversos, por cierto algo compleja, a su vez se comenta con cierta frecuencia en la iconografía nasquense. Las figuras **15**, **16** y **17** muestran la mujer de la posición lateral derecha de la figura 2 al centro de una composición en el «patrón canónico». Vemos primero con claridad en la diadema del personaje central de la figura 15 un felino que atrapa a una culebra (compárese el felino en la diadema del personaje central de la figura 2, que se asociaría con un ser culebra en posición subordinada para que se engendre la mujer a la derecha). Ahora la cabeza de la ballena en las figuras 15, 16 y 17 se compone de dos cuerpos. Cada uno de estos cuerpos se relacionaría con un grupo de descendientes. El de la izquierda con tres o más ballenas encerradas con un circulo rojiblanco, el de la derecha con un ser que se parece en sus atributos a los descendientes del lado izquierdo en la figura 2, lleva la misma diadema, un antifaz que se parece en la forma, más no en el color, muestra las trenzas con círculos. Si aplicamos la regla de la figura 2, sin inversión, porque la representación está por encima de la línea debajo de la cual aparecen las cabezas de muertos, los descendientes serían femeninos. Las ballenas estarían dentro de ambos linajes del personaje central, el personaje a la izquierda, descendiente de la cabeza femenina de la mujer de la figura 2, y del cóndor con los atributos que se observa en los personajes laterales a la izquierda de la figura 2. Por lo tanto mostraría la diadema del cóndor y el antifaz de la mujer-ballena de color rojo. El color rojo se asocia con el antepasado culebra, como también es observable en las culebras laterales que enmarcan los cuerpos de la ballena en las figuras 15, 16, 17.



Fig. 16: *Personaje ballena con «cabeza doble» (Tello, 1959: Fig. 106)*

Vemos con este ejemplo, que las relaciones difícilmente representables en las composiciones canónicas son las que parecen exigir comentarios narrativos adicionales, pero observamos también en las figuras 15, 16 y 17 que los nascas hacen grandes esfuerzos de explicar la interrelación entre los seres, aunque estas resulten complejas, también dentro del «patrón canónico».



***Fig. 15:** Personaje ballena con «cabeza doble» (Tello, 1959: Lámina LXXXIV)*

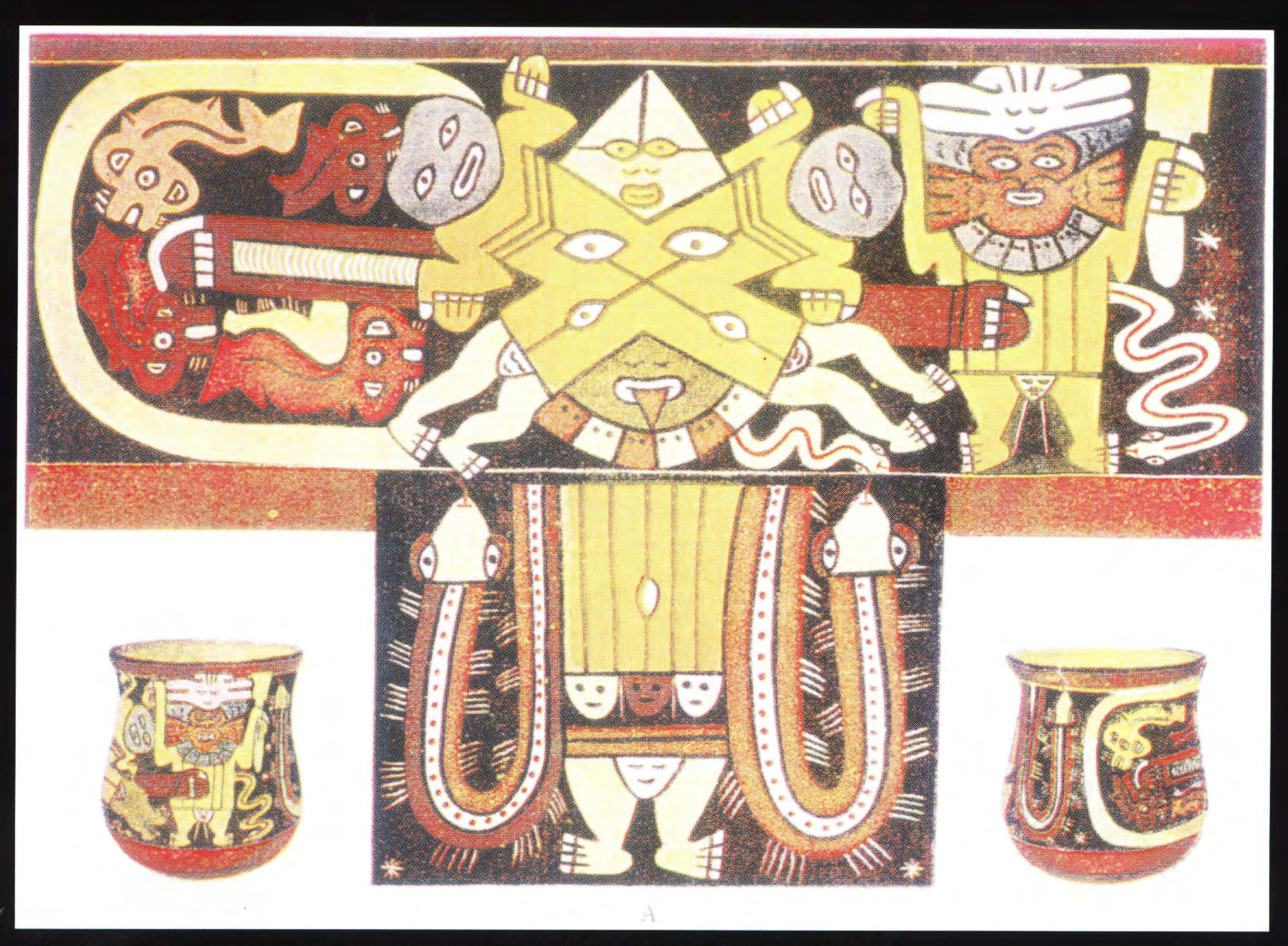


Fig. 17: *Personaje ballena con «cabeza doble» (Tello, 1959: Lámina LXXXV)*



Fig. 28: *Mono con antaras como «engendrador» (Ubbelohde-Doering, 1931: Lámina XIV)*

UN SEGUNDO PATRÓN CANÓNICO: GENERACIÓN Y REPRODUCCIÓN

Ya hemos visto un patrón de exposición de la interrelación parental entre seres, que se utiliza en la iconografía nasca para mostrar las relaciones de filiación entre los seres divinos, pero también entre éstos y los humanos, los animales y también las plantas alimenticias, como veremos más adelante. Al lado de éste aparece otro patrón que ocurre con alta frecuencia. Los seres representados en este segundo patrón visiblemente pertenecen al universo de los seres representados en el primero. En la posición central aparecen casi siempre con alta frecuencia al parecer los personajes femeninos de la posición a la izquierda en la figura N° 2 e igualmente el personaje de la posición lateral a la derecha en las figuras 15, 16 y 17. Ostentan la misma combinación de diadema y antifaz, los círculos en las trenzas a la derecha y a la izquierda de la cabeza, muestran el palo de cavar, que también portan los dos personajes (incluso con la variación que el de las figuras 15, 16 y 17 por lo general aparece con bandas rojiblancas), y también muestran el elemento de «concha» al lado de la cabeza que se puede observar en la figura lateral derecha de la ilustración N° 15 y también en la ilustración N° 18 expuesta en el segundo patrón. Es decir, por sus características específicas, especialmente diadema, antifaz y elemento «concha» añadido a la cabeza y por su sexo (femenino) las figuras del segundo patrón pueden ser ubicadas en la genealogía divina.

La figura **N° 18** muestra un personaje expuesto en el segundo patrón. Hay una combinación repetida de elementos que componen las figuras. En el centro hay una cara, que por lo general es puesta de frente, caracterizada por diadema y antifaz y los otros elementos mencionados. Tanto en diadema y máscaras o antifaces hay básicamente las combinaciones blanco/blanco, blanco/rojo, rojo/rojo y rojo/blanco. Al lado de la cara aparecen los elementos de «concha» ya mencionados, o por un lado o por ambos, que también podemos observar en las figuras 5, 6 y 8. Esta cara por lo general lleva en su mano de la izquierda (es decir en realidad su mano derecha) un palo de cavar con las variaciones ya mencionadas, y en su mano de la derecha, sí aparece una cabeza trofeo. Tiene un cuerpo femenino relativamente simple que se asemeja a una tabla con rayas longitudinales, frecuentemente una especie de lenteja con un punto al centro de estas rayas, una especie de taparrabo y piernas humanas. Este cuerpo no parece variar en su representación significativamente. Al lado de este cuerpo hay otro, que en la literatura muchas veces es llamado «*signifer*», una especie de manto, que a diferencia del primero por lo general es ricamente adornado. Tiene por lo general una cabeza en el extremo opuesto a la cabeza principal, cuya variación discutiremos más adelante, tiene símbolos en el interior de su cuerpo que parece una especie de banda, y tiene símbolos en la superficie de este cuerpo, por lo general asociados con elementos de campos agrícolas. Este «*signifer*» es el elemento que muestra un gran número de variaciones. Hay por lo menos tres tipos de variación que se tienen que tomar en cuenta. Primero, las características de la cabeza del «*signifer*», frecuentemente con extremidades, el interior de la banda del cuerpo, frecuentemente representado como una culebra o elementos puestos en serie, y las aplicaciones en su superficie.

Este segundo patrón de composición identifica al ser de base como una divinidad femenina que pertenece al ámbito de las divinidades expuestas en el primer patrón. El cuerpo se podría entender como un campo de cultivo que se identifica por su taparrabo y el elemento de lenteja en el centro como femenino. A este cuerpo de base se añadiría algo por medio del «*signifer*», algo complementario, que permitiría la transformación de la superficie del «*signifer*». En este contexto resultaría obvio, como la divinidad está definida por su sexo femenino, atribuir al «*signifer*» el sexo opuesto, algo así como seres o cosas que engendran, que permiten el crecimiento.

Los «*signifer*» se asocian con ciertos animales. Aparecen ante todo pájaros, renacuajos, zorros, monos, peces y animales muertos, a juzgar por la representación de sus ojos, como peces gusanos, ranas, culebras y anfibios. Al lado de las características de animales aparecen en la superficie del «*signifer*» con gran frecuencia cabezas trofeo, de los cuales nacen con regularidad plantas alimenticias.

Un aspecto que diferencia este patrón de composición del primero es su relacionamiento situacional. El elemento de «concha» al lado de la cabeza parecería indicar un «estado», un momento, en el cual resulta posible el relacionamiento entre la divinidad central de la composición y el «*signifer*»,

ya que el mismo personaje también puede aparecer sin este elemento. La relación con la «concha» indicaría que ésta se abriría sólo en cierto período, en el cual se produce el relacionamiento entre divinidad y «*signifer*», y en otros momentos estaría cerrado. Las relaciones representadas no serían permanentes, sino situacionales que indicarían un momento o un período.

En la misma dirección indicarían unas vasijas cuyo contorno exterior mostrarían una secuencia circular de órganos sexuales femeninos, cuya superficie estaría marcada por símbolos o por animales que se relacionarían claramente con los representados a manera de «*signifer*» en el segundo patrón de composición (**Fig. 19**).

Para que se pueda comprender mejor a los seres presentados como divinidades centrales en el segundo patrón hay que regresar al esquema de Pérez Bocanegra (**Fig. 9**). En éste un antepasado andrógino tiene descendientes de sexos diversos, que se convertirían en puntos de partida de grupos parentales, mujeres en línea materna, y hombres en línea paterna, que mantendrían su relación con el antepasado en línea decreciente por tres generaciones más. Si una disminución de la presencia del antepasado original hubiera tenido importancia, la simbología no solamente debería esclarecer la pertenencia a un linaje, por la diadema, antifaz y el símbolo portado en la mano de la derecha, sino que también debería indicar en qué posición en el orden decreciente de «fuerza» en la línea de descendencia del antepasado original se encontraría el personaje representado. No hemos discutido hasta el momento los «collares» semicirculares que aparecen en los personajes divinos. En ellos se encuentra, como ya indicamos más arriba, combinaciones de cuadrados de colores diversos, de los cuales se componen los collares. Hay collares de un color, preferentemente blancos o rojos, hay collares de varios colores, que muestran una secuencia repetida de colores, máximamente cuatro. La combinación siempre es blanco, rojo ladrillo, rojo oscuro y marrón oscuro. Muchas veces la misma secuencia se repite en otros elementos de la representación. Los collares así marcados, que se encuentran raramente en la presentación de los personajes originales de la genealogía divina (**Figs. 2-4**), o en representaciones donde aparecen varias de ellos interactuando (**Fig. 1**), se podría interpretar como indicadores de la posición en la secuencia de generaciones.

Si observamos los personajes en el segundo patrón de composición, resalta, que ellos, en cuanto es perceptible, muestran por lo general seres con diadema y antifaz con collares de varios colores. Así que deberíamos asumir, que estos seres están en una posición relativamente avanzada en la secuencia de generaciones. La reproducción que se presenta con ellos se debería ubicar en un ámbito liminal entre capacidad creadora divina y el ambiente natural que rodeaba a los nasquenses. Tanto más, porque los seres representados en la superficie de los «*signifer*» son parte del inventario de un mundo «real» de agricultores.

Regresemos por un momento a la figura N° 8. Una parte de la composición que muestra la creación,

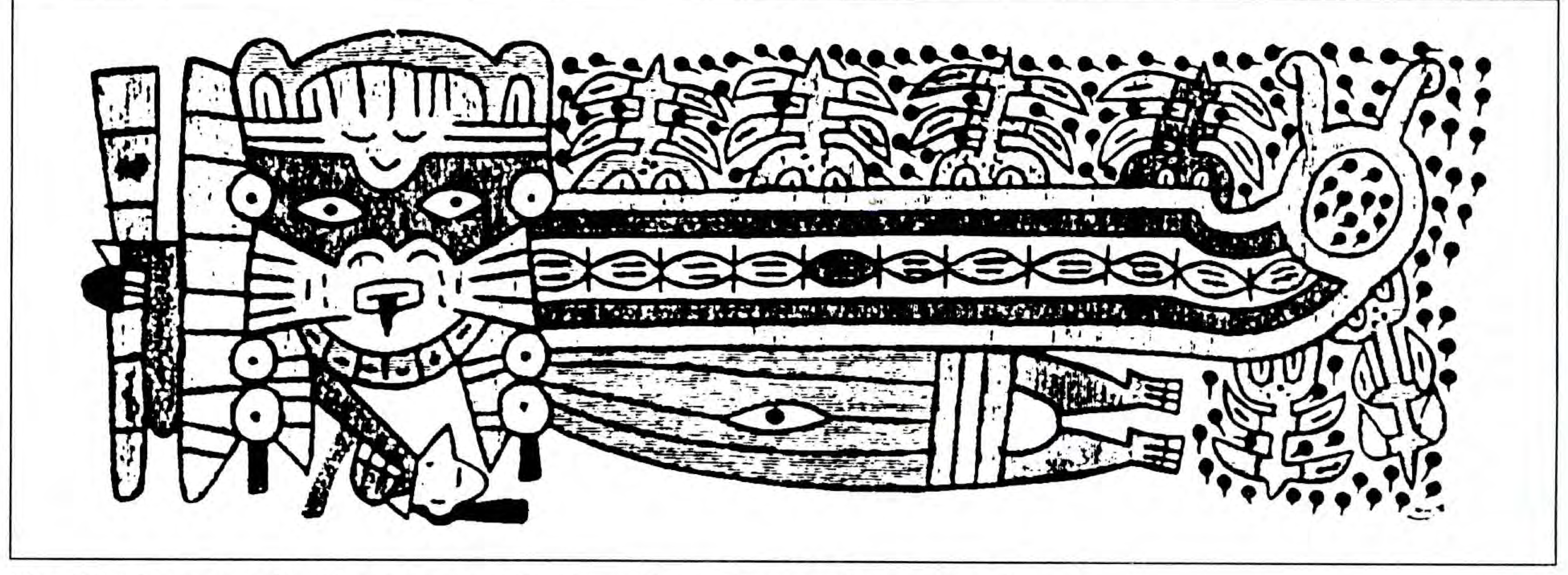


Fig. 18: *Representación Nasca en segundo patrón de composición (Seler, 1923: Fig. 57)*

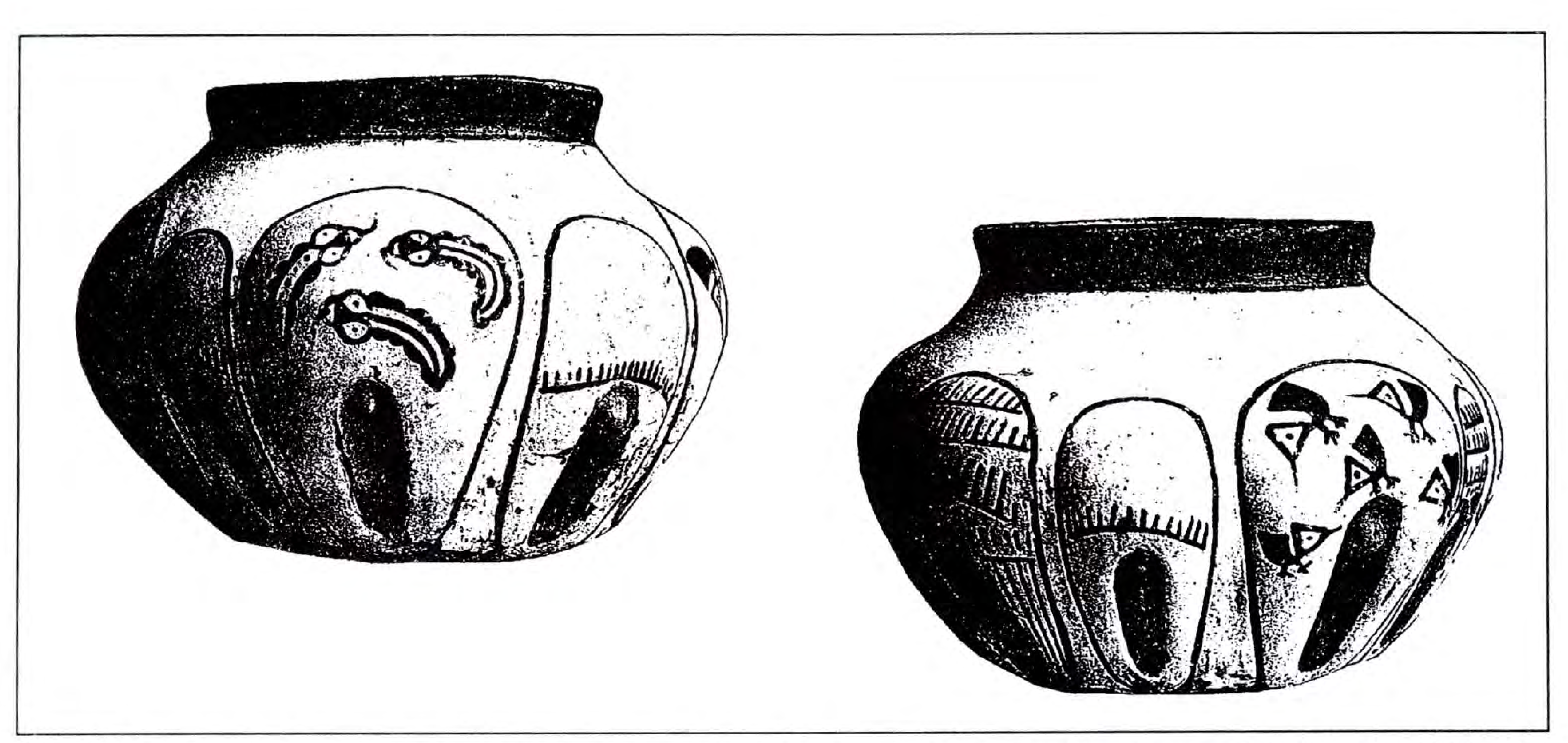


Fig. 19: *Una vasija con una secuencia circular de sexos femeninos con diversos animales en la superficie (Lavalle, 1986: 181)*

Fig. 20: *Semillero en el primer patrón de composición (Tello, 1959: Fig. 99)*

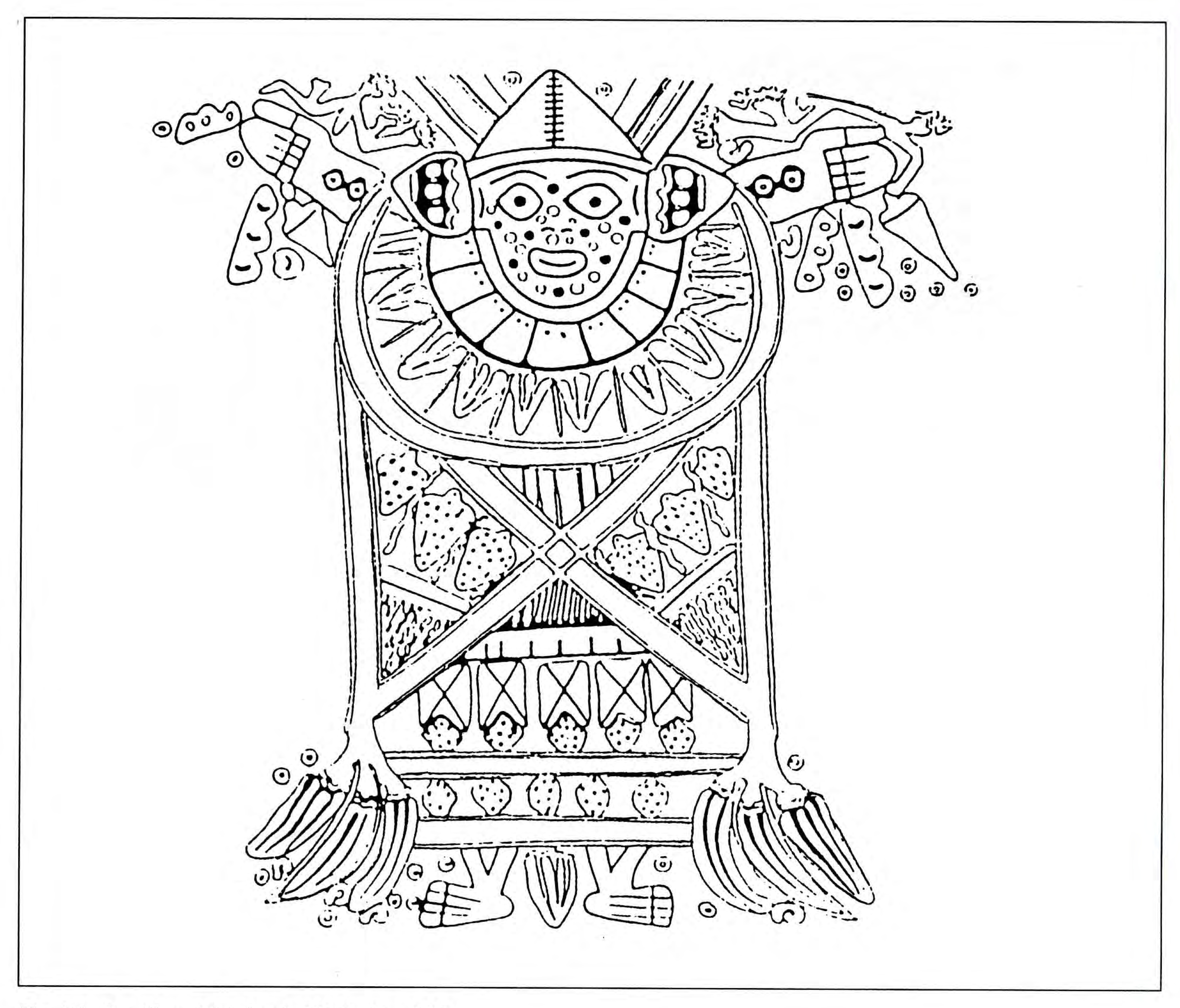


Fig. 21: Semillero (Reinhard, 1994: Fig. 117)

o el «nacimiento» de plantas alimenticias que se encuentran en las manos de los personajes que empuña el ser central, visiblemente se relaciona con el crecimiento de las mismas plantas en la superficie del «*signifer*» (**Fig. 18**) en el segundo patrón de composición aquí discutido. Las figuras en los brazos son relativamente poco diferenciadas y solamente resaltan por una especie de «gorro» con características particulares. Observemos a uno de estos seres con «gorro» representado en el primer patrón de composición (**Fig. 20**). Nuevamente se vería la cobertura particular de la cabeza, plantas y vainas de semillas en ambas posiciones en los brazos y en la superficie del cuerpo, así como bandas de ciempiés o gusanos en las posiciones laterales inferiores. Por lo menos se podría sospechar que los «gorros» que se encuentra en todos los personajes que cargan plantas y semillas, representarían a las «conchas» cerradas en el contexto discutido. Si así fuera, las hijas, según el primer patrón de composición, de la divinidad central de la figura 8, serían las que en la generación siguiente procrearían a las plantas alimenticias (**Fig. 21**).

Esto significaría para el segundo patrón de composición discutido aquí, que las plantas representadas en la superficie estarían a su vez en una relación de filiación para con el ser central caracterizado por diadema y antifaz. Con esto resultaría probable que la relación entre el cuerpo antropomorfo (femenino) y el «*signifer*» se podría comprender como una relación generativa de «padres». La fertilización que se produciría en el momento de abertura de las «conchas» traería de

acuerdo al carácter del *«signifer»* engendrador descendientes específicos. Por el lado materno no habría sólo una divinidad central sino varias, que se caracterizarían por diadema y antifaz. Si sólo partiéramos del contraste blanco-rojo se encontraría cuatro composiciones de base: blanco/blanco, rojo/ rojo, blanco/rojo y rojo/blanco. Si sólo estas combinaciones pudieran ser engendradas por una cantidad mayor de *«signifer»* se encontraría en los hijos resultantes una gran variedad. Un buen ejemplo de ellos serían los textiles nascas pintados o bordados en los cuales se encuentran representados un gran número de tales personajes (**Fig. 22**).

LOS INDICADORES DE TIEMPO Y DE ESPACIO DE LOS ICONOS NASQUENSES

Ya cuando discutimos las ubicaciones (frente al borde liminal entre lo vivo y lo muerto), las diferencias entre la figura 2 por un lado, las figuras 3 y 4 por el otro, hemos indicado que los descendientes deben haberse ubicado en espacios diversos. En esto se podría identificar tres espacios. La divinidad primordial estaría ubicada sin duda alguna en un espacio celestial, pero también potencialmente presente en el espacio liminal de la superficie terrestre. El otro ser, que se junta con la divinidad (**Fig. 25**) se ubica claramente en un espacio por debajo del límite de la superficie. De acuerdo a la cercanía parental a los seres originales se ubicarían sus descendientes.

La divinidad central de la figura 2, por ejemplo, está emparentada por su parte paterna con el ser primordial (**Fig. 24**), como se expresa en su diadema, pero parece que por el lado materno tiene ya una filiación con el linaje del gusano o la culebra. De forma que ella está situada en la superficie liminal, y también parecería ubicarse en la noche. Su diadema muestra el arco de cielo nocturno y sus hombreras muestran las estrellas nocturnas. Por lo visto repite la ubicación espacial paterna, quizás con mayor énfasis de su ubicación en el límite con el mundo subterráneo. Su parentesco materno la relaciona sin embargo con el mundo nocturno. En este sentido no llama la atención que sus descendientes masculinos sean habitantes del cielo, ante todo por el lado de la filiación patrilinear, el cóndor, que para los habitantes andinos es un ave, que abarca el cielo desde las alturas hasta la playa, donde come la carroña de los mamíferos marinos, y por lo tanto no niega por completo su relación con el mundo de los muertos. Las hijas a su vez, se ubican en el espacio liminal. La hija por el lado paterno es un felino, relacionándose de esta forma con el antepasado primordial, que habita en la superficie. La hija que sólo por el lado materno se relaciona con la divinidad central se encuentra en una situación mucho más liminal, ya que una vez partida en cabeza y cuerpo, habita como cabeza en el mundo de los muertos, y como ballena el mar, que visiblemente es un espacio liminal relacionado con lo subterráneo, pero perteneciendo al mundo de la superficie, de los seres vivos. La divinidad central de las figuras 3 y 4 en cambio, que por su parentesco estaría mucho más determinada con el gusano subterráneo, es decir, tendría sólo una filiación materna con la divinidad primordial, tiene por lo tanto descendientes que se ubicarían en el mundo subterráneo, el mundo de los muertos, como indican los símbolos que ya discutimos más arriba. Vemos por lo tanto que la competencia espacial es atribuida de acuerdo al parentesco con los seres originales. Posiblemente se explica por lo mismo su afinidad con ciertas especies de animales.

Los seres representados en el segundo patrón de composición siempre, expresado por el elemento de la «concha», se encuentran en el límite entre mundo de arriba y el mundo subterráneo. De acuerdo a su mayor o menor relacionamiento se ubicarían encima, en el límite o inmediatamente debajo del límite, y de acuerdo a ésto habría diversos «engendradores», de manera que siempre se trataría de juntar un ser «vivo» con un ser «muerto». De esta forma se trataría de juntar siempre elementos opuestos y complementarios. Las parejas representadas como en acto de cópula en este contexto siempre mostrarían una parte de color amarillento blancuzco y la otra de color rojo. Ciertas especies de animales, como zorros, o seres reptiles, parecen aparecer ante todo de noche en un ambiente caracterizado por sequedad y cactáceas como engendradores, mientras las aves aparecen por lo normal como ubicados en un ambiente caracterizado como luminoso.

Ya en estas particularidades resulta visible que el sistema de relacionamiento parental entre los seres que dan origen al mundo de los nascas no sólo tiene

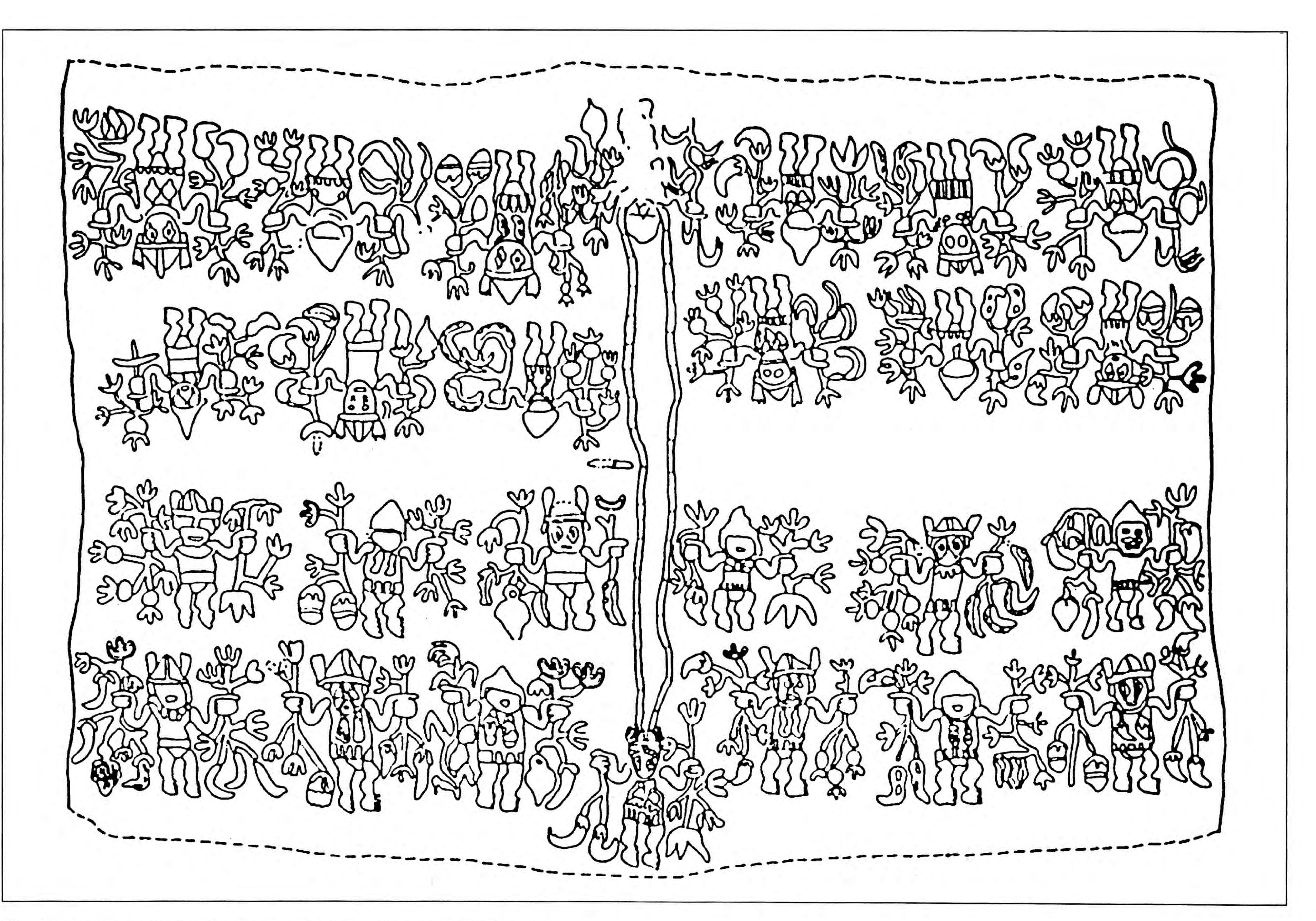


***Fig. 22**: Semilleros diversos bordados en un* unku *(Sawyer, 1979: Fig. 22)*

implicaciones espaciales, sino también temporales. Mucho indicaría que los seres relacionados con la creación de plantas alimenticias estarían identificados con ciertas estaciones del año, como también lo insinúa la figura 19.

La mayoría de los seres representados en el segundo patrón de composición muestran en la superficie del «*signifer*» indicadores de diversas fases en el crecimiento de las plantas. El aspecto temporal aparecería en estas representaciones entonces no solamente por el elemento de la «concha», sino también por la representación de ciertas fases de crecimiento. Con la misma lógica se cambiaría en el transcurso de las estaciones de engendradores. Esto parece haber sido de importancia para los nascas, ya que un número considerable de vasijas muestra una fracción de la superficie del «*signifer*» representada como cabezas trofeo, que estarían marcadas por una especie de diademas, o simplemente por sus ojos, y a éstos se añade indicadores del proceso de crecimiento más o menos avanzado (**Fig. 23**). A estos indicadores pertenecerían elementos que se asemejarían a rayas en el suelo, las cabezas trofeo en la superficie, semillas, pájaros que están picoteando las semillas, aves que caen hacia la superficie, así como renacuajos, que en este contexto probablemente simbolizarían el agua. Ahí seguirían representaciones que mostrarían gérmenes de plantas que saldrían de las cabezas trofeo, y finalmente plantas crecidas de maíz, como, por ejemplo, en la figura Nº 18. Las plantas maduras del maíz, entre las cuales aparecerían ratones, se podría entender como el final de un ciclo de crecimiento. Las mazorcas finalmente aparecen desligadas de las plantas y son representadas por lo general aisladas.

LA TOTALIDAD CREADA POR LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS NASCA

Hemos visto que el universo representado por las imágenes nasquenses es interpretable centralmente como un sistema de parentesco complejo, una especie de genealogía del universo que deriva los seres existentes y sus aspectos temporales y espaciales a partir de la descendencia de dos seres primordiales. En esta genealogía la idea de que se pueda combinar seres diversos y opuestos entre ellos es una de las ideas centrales, ya que los seres primordiales no pueden ser más diversos y contrapuestos en todos sus aspectos.

Por una parte tenemos un ser divino, que se describe caracterizado por elementos de felino (**Fig. 24**) y que se presenta al final de una espiral, que quizás quiera mostrar algo así como un inicio primordial. Por otra parte, el ser que se junta con la divinidad tiene todos los aspectos de un ser insignificante, una sabandija con características de pescado, gusano o culebra. Este ser (**Fig. 25**) parecería caracterizarse únicamente por su gran capacidad multiplicadora. La relación entre estos seres trae consigo descendientes con características y formas muy diversas. De esta relación primordial nacen seres como los representados en las figuras 2, 3 y 4. Los que a su vez tienen nuevamente descendientes, que por sus características se ubican espacial y temporalmente en espacios separados. De estos a su vez nacen los hijos más diversificados que hemos visto, ante todo en el caso de la divinidad de la figura Nº 2. Hijos hombres con cuerpo de aves e hijas mujeres con características de felinos la una, de ballena la otra. La separación de la cabeza y del cuerpo de la hija ballena da la posibilidad para el surgimiento de una antepasada subterránea, que por aparearse con el cóndor nuevamente crea un ser bastante similar a la hija felina, la que crea la posibilidad de concebir una segunda divinidad mujer diversa. Ambas divinidades felinas mujeres a su vez procrean y tienen como hijos los seres más diversos. La ballena por su lado se convierte en reproductora de vida marina. (**Figs. 15**, **16**, **17**).

Las hijas felinas diversas, como también los descendientes diferentes de la divinidad primordial a su vez abren la posibilidad de descendientes vivos y descendientes muertos, de crear seres en el mundo de la superficie y otros debajo de la superficie terrestre, en el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. De ahí que también, por ejemplo, se dan plantas que maduran encima de la superficie terrestre y otras debajo de ella, es decir los tubérculos. El conjunto subterráneo visiblemente es un eco del conjunto de descendientes de la superficie. Incluso ahí el descendiente de la posición del brazo derecho (**Figs. 3** y **4**) es devorado por un descendiente ave (**Fig. 26**).

Parece que el grupo de divinidades de primera, segunda y tercera generación mantienen fuertemente algunas características de la divinidad primordial. En

*Fig. 23: Vasijas con representación de fragmento de «*signifer*» (Seler, 1923: 143, 148)*

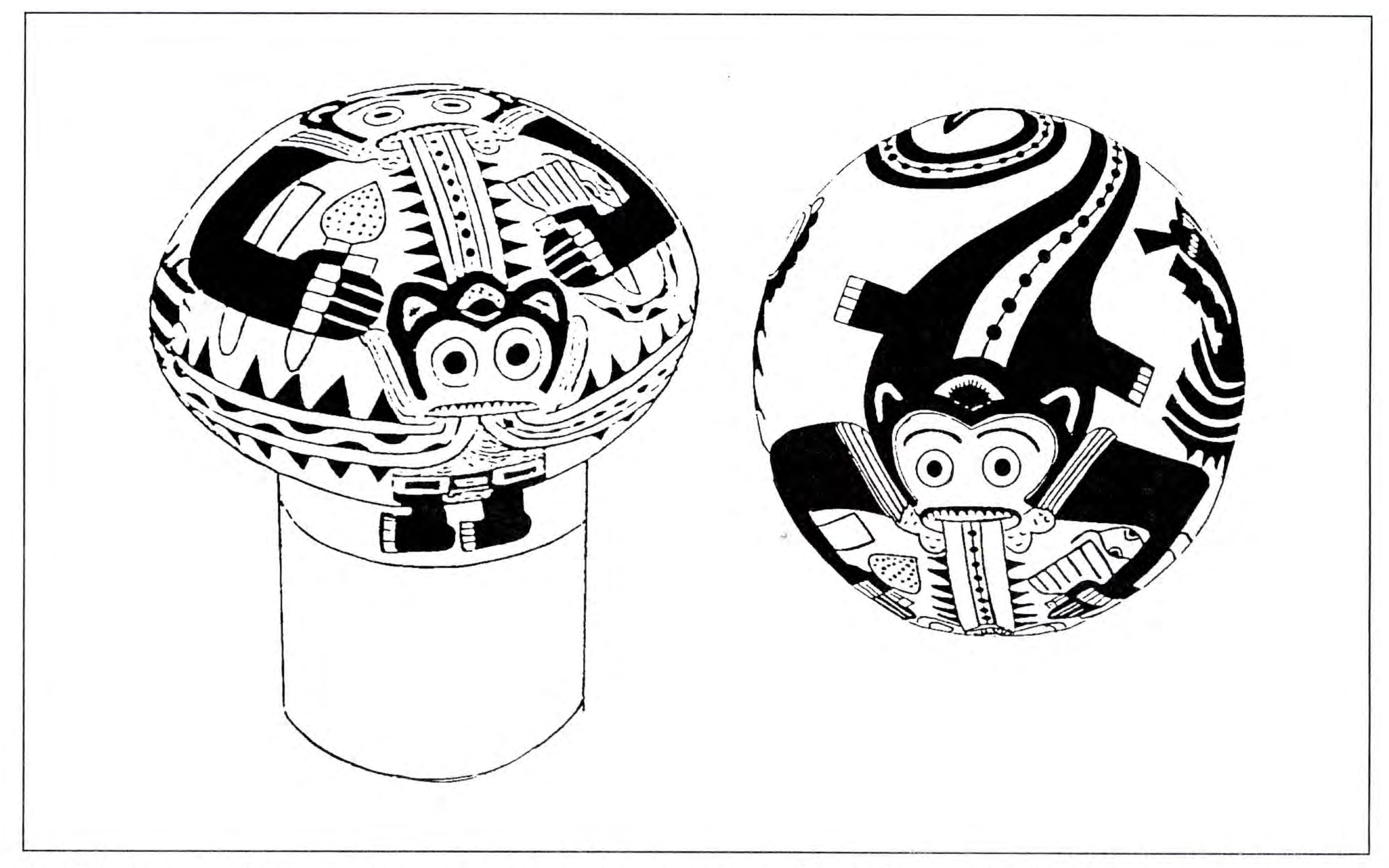


Fig. 24: Divinidad primordial nasca con símbolos en las manos, izquierda palo de cavar, derecha culebra (Museo Ica)

algunas como cuarta generación nacen seres humanos, o los antepasados de estos. Son diversos los seres humanos que nacen, están claramente relacionados con las actividades humanas y con la jerarquización social. Tanto la división de trabajo como la jerarquización de los humanos aparecerían entonces como causas de nacimiento diversos, y se explicarían por las líneas de parentesco diversas que los ligarían con los seres primordiales y sus características. Así que aparecen humanos como descendientes de la ballena (**Fig. 27**), por sus características y sus atuendos parecen ser pescadores. Aparecen humanos con palos de cavar, es decir, agricultores (**Figs. 8** y **9**) y aparecen las semilleras mujeres (**Figs. 7, 8, 20, 21, 22**). Aparecen muertos y aparecen vivos.

Sin embargo, la genealogía precisamente no explicaría solamente la existencia de humanos diversos, sino también de un gran número de animales y plantas. Parecería que los animales en muchos casos aparecen como «engendradores», por ejemplo el mono (**Fig. 28**), que no sólo muestra en su diadema el parentesco con la culebra subterránea con capacidad de multiplicación, sino que muestra un miembro viril descomunal, y participa en los actos de fertilización de las divinidades felinas en la superficie de la tierra (**Fig. 5**). Este aspecto engendrador probablemente también lo muestra mediante las flautas de pan rojas que rodean sus representaciones (como en la **Fig. 28**), y que por lo normal en los Andes son un símbolo de unión de contrarios. También se ligaría con las vasijas de tipo «tambor» que en su embudo inferior tienen un orificio y parecen ser utilizados en ritos de fertilización de la tierra, como se puede observar en un ceramio del Museo Nacional de Antropología y Arqueología (Tello, 1959: fig. 111). El dibujo de la figura 1 proviene de uno de estos «tambores» de considerables dimensiones.

CONTINUIDADES Y RUPTURAS EN LOS PATRONES DE COMPOSICIÓN PICTÓRICA NASCAS

Los cambios en los patrones de composición entre Paracas y Nasca Temprano no son de gran envergadura. Resulta fácil entender los cambios en la exposición pictórica. La mayoría de las representaciones paracas las conocemos más por las imágenes textiles. El medio textil permite una variación mucho mayor en el manejo de los colores que la pintura sobre cerámica, la que es nuestra principal fuente de análisis en este texto. Las indicaciones de colores que hacemos en el texto en todos los casos se refiere a pinturas en ceramios. Las convenciones en textiles Nasca Temprano tanto en cuanto su manejo de colores, como en cuanto a la exposición pautada de interrelaciones es más variada que en la cerámica. La diferencia importante entre los dos medios es que los descendientes masculinos en Paracas y Nasca Temprano son unidos por las bandas directamente con la diadema del padre y no por el antifaz, como lo hemos visto (**Fig. 29**). La figura 29 también nos muestra que en los textiles encontramos una combinación de los dos patrones de exposición. Hay dos descendientes que salen de la diadema, dos que se originan en las fauces, y un «*signifer*» con frijoles inscritos, en cuyo final se encuentra un ave como «engendrador».

Comparado con estos cambios, los que se producen entre las fases tempranas de Nasca y las tardías son mayores. En cuanto lo hemos analizado no se trata de un cambio de significados, sino más bien un cambio hacia formas de exposición más abstractas. Los seres interrelacionados se reducen frecuentemente a máscaras y líneas con ganchos, es decir, son mucho menos «naturalistas» que las imágenes Nasca Temprano (**Fig. 30**). Un trabajo pormenorizado, sin embargo, permite identificar los personajes de Nasca Temprano en los esquemas más abstractos. La misma tendencia a una mayor abstracción se da en textiles Nasca Tardío. Ahí encontramos sistemas de interrelación complejos, que ayudan al observador sólo en el uso de colores para diversas generaciones y líneas de parentesco, que merecen un estudio aparte. También en ellos las generaciones derivadas son presentadas por unos ganchos en una línea, especialmente cuatro ganchos juntos para una generación de descendientes. Muchas veces el antepasado común es indicado en estas combinaciones por un contorno general de animal que se da a todo el esquema abstracto.

LA RELACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA NASCA CON OTRAS TRADICIONES DE REPRESENTACIÓN PICTÓRICA ANDINAS

La imágenes nascas sin duda alguna son derivadas de la tradición Paracas y están ligadas con

Fig. 25: El gusano primordial andrógino con múltiples descendientes (Tello, 1959: Fig. 35)

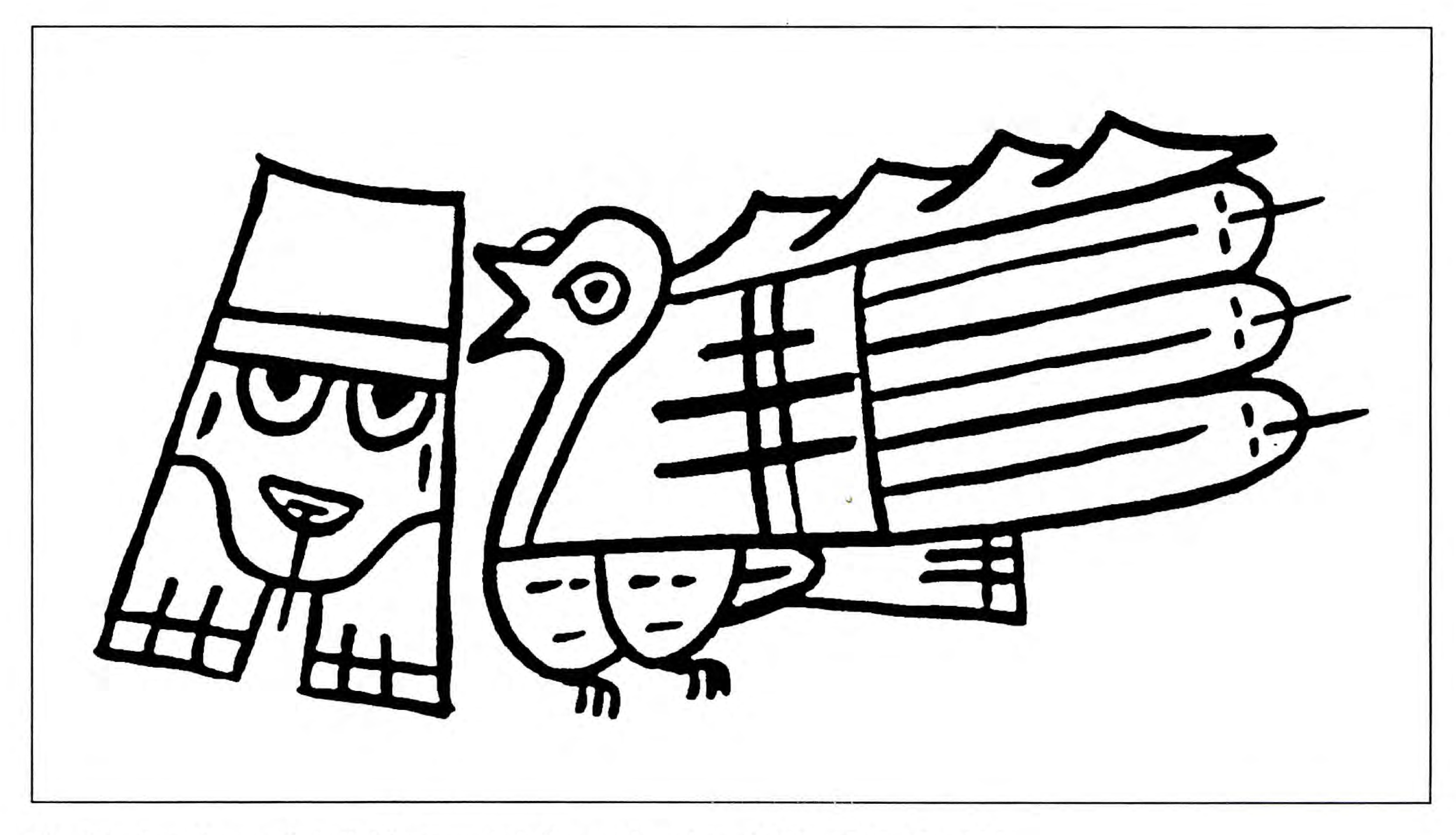


Fig. 26: Ave devora el símil del personaje ballena subterráneo (Wolfe, 1959: Fig. 116)

Fig. 27: Los pescadores nacen en las fauces de la ballena (MNAA Lima)

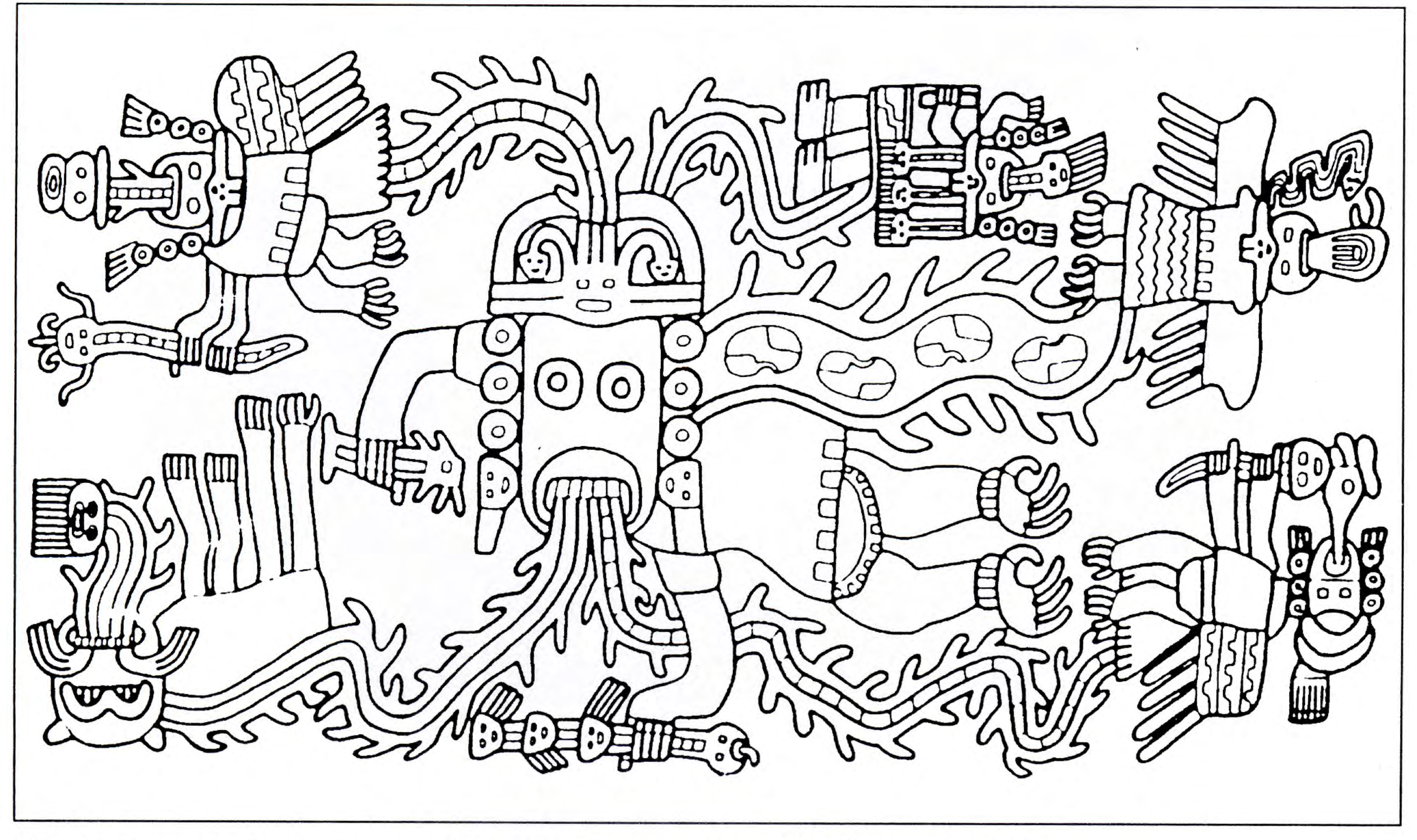


Fig. 29: Representación Paracas que une los dos patrones de composición (Paul, 1990: 307)

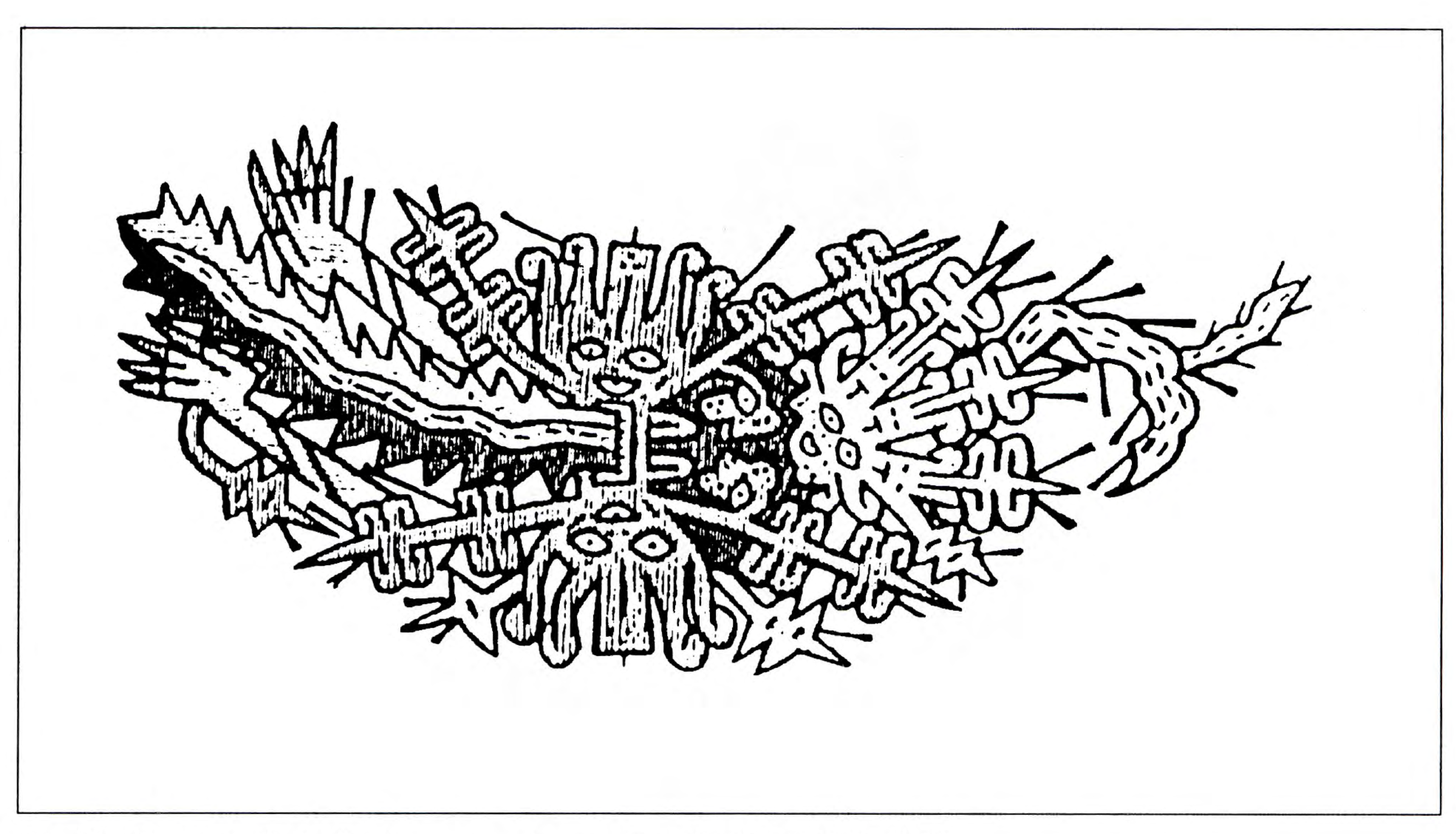


Fig. 30: *Representación tardía Nasca con máscaras abstractas (Seler, 1923: 231)*

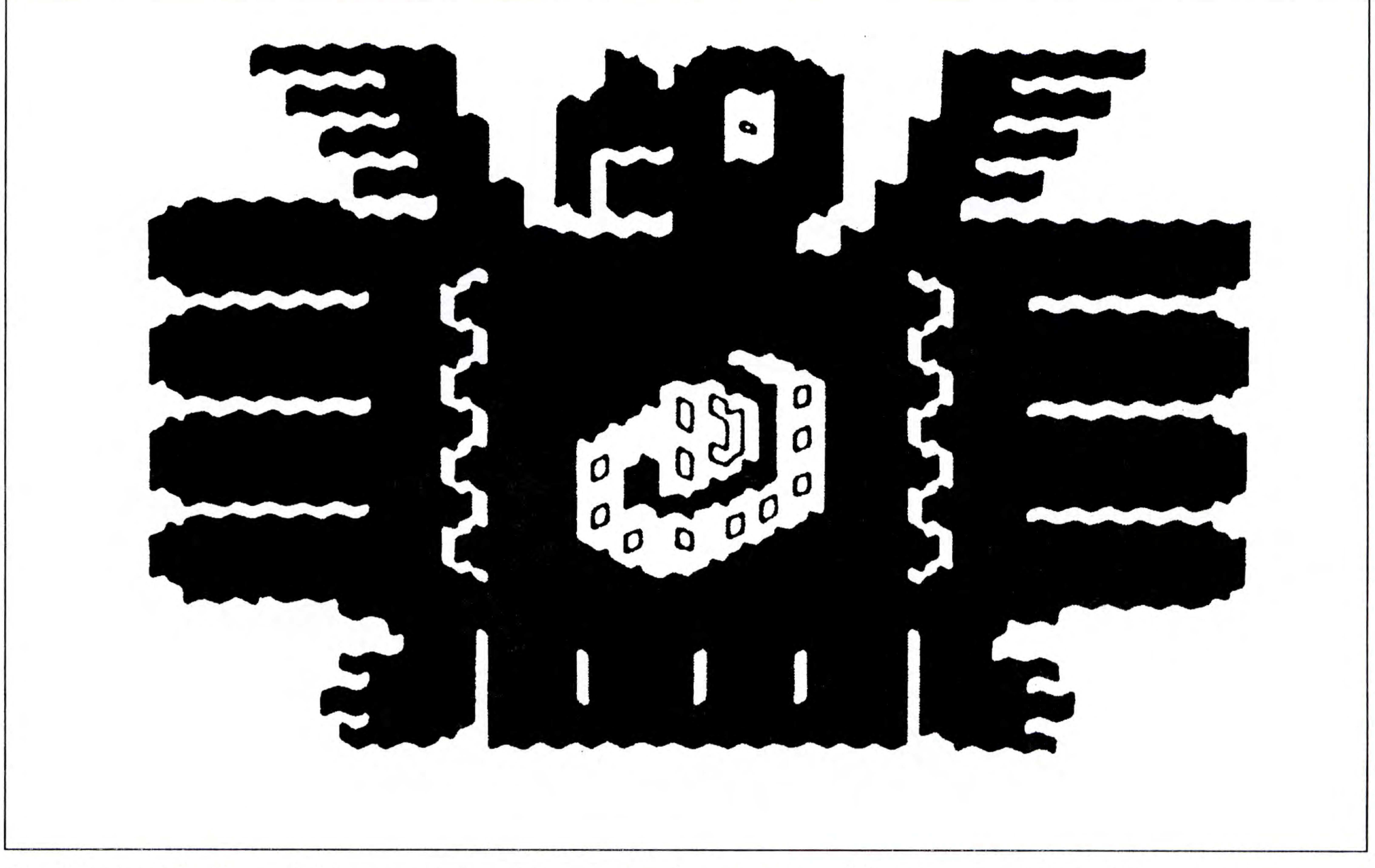


Fig. 31: *Textil de Huaca Prieta que muestra cóndor que ha devorado una culebra (Moseley, 1992: 108)*

ella de una manera tan estrecha, que no hay una ruptura marcada entre las representaciones de Paracas y las nasquenses. En general, las imágenes de Paracas parecen ser más diferenciadas, más conscientes de detalles y menos convencionalizadas. Por ejemplo, en la tradición Paracas aparecen personajes nascas con múltiples variaciones de pintura facial. Esta diferencia quizás se pueda explicar por la técnica textil, especialmente si se toma en cuenta la perfección de los textiles bordados y la tintorería paracas, que permitían un grado más avanzado en la diferenciación de formas y colores, que a su vez en el plano social permitía la diferenciación de personajes ligados a subgrupos y linajes. Nasca aparece frente a Paracas como más coherente y canónico en las convenciones de representación, pero en realidad se trata de una uniformización de características anteriormente existentes y no de un cambio radical de los contenidos representados.

Más difícil se presenta el problema de la relación entre la tradición Paracas/Nasca y otras tradiciones pictóricas previas, contemporáneas y posteriores desarrolladas en otras regiones. Suponemos que la cosmología representada en las imágenes nascas se desarrolla a fines del Arcaico y principios del Formativo. Esto parece indicar tanto las convenciones de los templos en U, que encierran a un patio hundido (que se puede interpretar como una representación arquitectónica a la que se puede trasponer sin mayor esfuerzo las convenciones pictóricas de las relaciones de parentesco entre los seres de poder. Si se supone, por ejemplo, en la figura 2 que el ser central aparecería como una pirámide, los descendientes a la derecha y a la izquierda como edificios laterales en U, y el antepasado no representado, «gusano» o «culebra» subterránea como patio hundido; el conjunto ceremonial podría ser leído desde la pirámide y desde el patio hundido; como una construcción pautada por el mismo esquema de base de la primera composición canónica), que se generalizan en el Formativo, como también representaciones en relieves, pinturas sobre telas e imágenes en ceramios, que se dejan correlacionar igualmente con la tradición nasca más explícita (**Ilustración N° 31**).

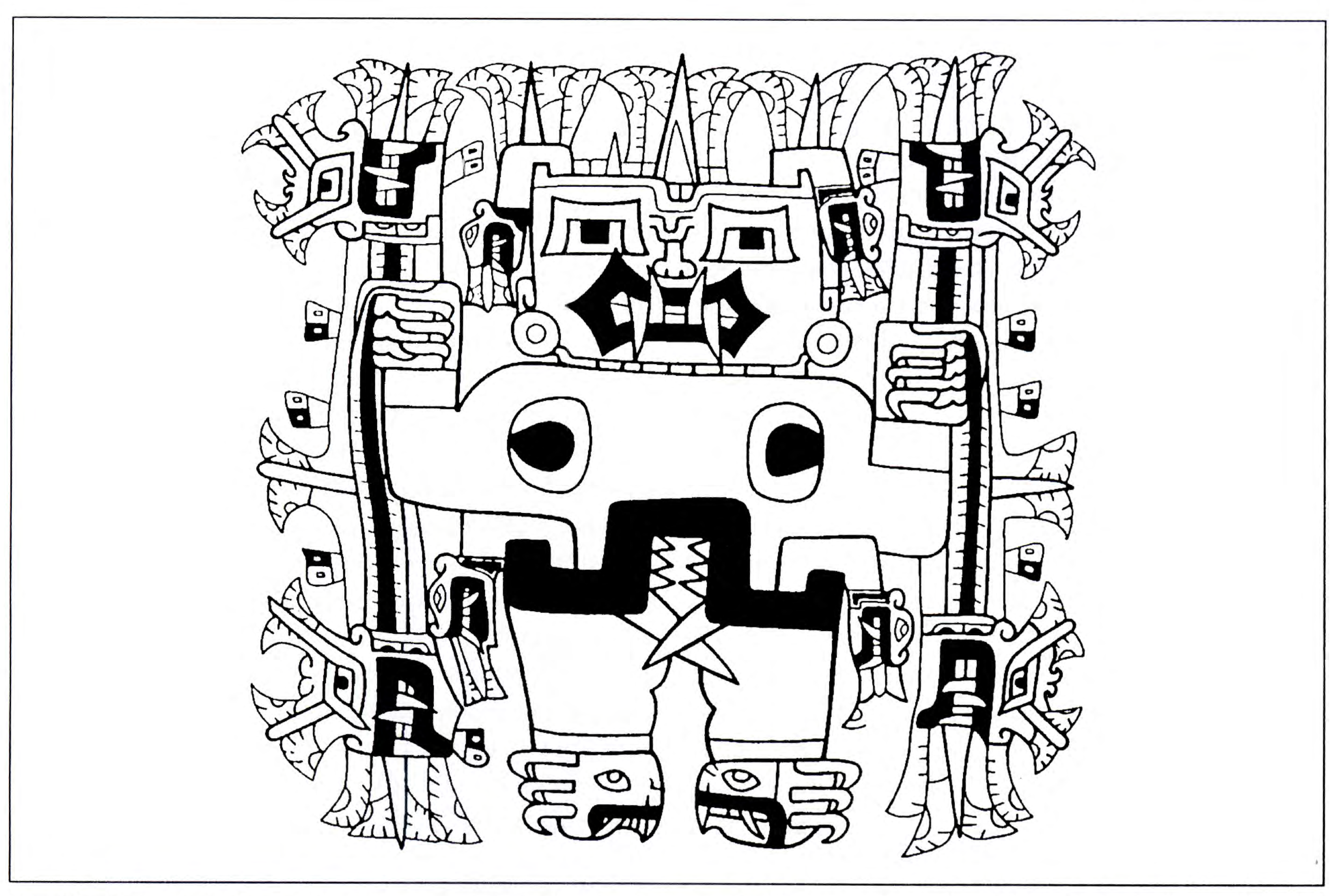


Fig. 32: *Divinidad Chavín femenina con símbolo de cola de pez en la diadema e indicadores de antepasado felino (Moseley, 1992: 2)*

En Carhua, a poca distancia del área de asentamiento principal de las culturas Paracas y Nasca, se ha encontrado telas de algodón pintadas, decoradas con motivos de la tradición Chavín. Éstas, por un lado, muestran personajes, que también aparecen en relieves, la cerámica y en otros materiales de la misma tradición, y por otro lado presentan interrelaciones más complejas entre los elementos de representación. En éstas, como también en otras imágenes atribuidas a la tradición Chavín, es notable que los personajes centrales no solamente han sido representados en convenciones que se pueden traducir a las categorías del sistema nasquense, sino también que los personajes centrales nasca se dejan encontrar en la tradición Chavín. Como ejemplo mostramos una versión Chavín de la divinidad femenina nasca (**Ilustraciones 2** y **10**), que muestra en vez de la máscara en el sexo atributos de dentadura felínica, mientras la cabeza (en Nasca con forma de cola de pez) muestra una diadema con símbolos en forma de cola de pez (**Ilustración Nº 32**). Es decir, este personaje correspondería al personaje lateral por el lado derecho de la ilustración Nº 2. En Chavín encontraríamos una convención de representación de un personaje individual con un símbolo para la afiliación al linaje paterno en la diadema, y una simbolización del linaje materno en el cinturón, así como representación de los descendientes del grupo propio y del grupo afín por medio de símbolos en forma de bastón, que mostrarían que este universo se originaría igualmente en un universo parental dicotómico. En este sentido, estamos convencidos que Paracas y posteriormente Nasca son partes de una tradición panandina, una cosmovisión, que comprendería la creación del mundo, por un lado, en categorías de parentesco, y que por otro lado deja surgir la genealogía de la creación en dos seres concebidos como opuestos, que tanto en su significado como también en su forma de sistematización simbólica están ligados visiblemente con la tradición Nasca presentada acá. El desarrollo de este sistema de pensamiento y de las convenciones concomitantes parece haber acontecido al final del Arcaico y principios del Formativo de la costa norte peruana y haberse difundido rápidamente a aquellas sociedades, en las cuales se estaba gestando el paso de sociedades igualitarias de pescadores y agricultores tempranos a sociedades complejas jerarquizadas con una división de trabajo cada vez más avanzada. Los centros monumentales que se desarrollan a partir de la segunda mitad del tercer milenio antes de Cristo en los oasis fluviales de la costa árida y a lo largo de los caminos de comunicación transandinos estarían, así suponemos, estrechamente ligados a la formulación de las estructuras básicas de esta cosmología.

En este sentido Nasca resultaría ser ante todo una convención, un estilo de representación y de tecnología de identificación regionales, y menos debería entenderse como el lugar en el cual se habrían desarrollado las convenciones de las interrelaciones expuestas.

Paralelamente con el surgimiento de la tradición Nasca acontece en los Andes Surcentrales el desenvolvimiento de la tradición Tiahuanaco. Ésta muestra en sus presentaciones concretas una relación clara con Paracas. Esto quizás se pueda percibir en una representación de una llama de un bajo relieve tiahuanaquense y otra textil del borde de una tela de Nasca Temprano (**Ilustraciones 33a**, **33b**). Pero también ahí no se puede soslayar una relación directa con la tradición Chavín (**Ilustraciones 34a**, **34b**) También en Tiahuanaco encontramos un gran número de seres identificados con símbolos que no niegan su afinidad con los símbolos Chavín y Nasca, y que pueden ser interrelacionados también con una lógica de parentesco similar a la nasquense. Incluso las convenciones de representación, en especial la representación del origen de un personaje por una combinación de símbolos en su diadema, y la identificación de grupos parentales consanguíneos y afines mediante símbolos portados en las manos, incluyendo la utilización del simbolismo de derecha e izquierda, recién elaborada en Paracas, que no la encontramos en la tradición Chavín, son directamente correlacionables. En esto el sistema representado en los bajos relieves de Tiahuanaco parecería trabajar menos con colores, sino con un método de exposición estandarizado de formas y secuencias de símbolos. Esta se presentaría en los personajes mostrados de frente mediante diademas que rodean la cabeza, mientras los personajes de perfil mostrarían una información más reducida en la secuencia de símbolos puestos sobre una base convencional de la diadema.

También la representación de los actores divinos en las pinturas moches parecería seguir en su

sistemática básica las reglas de construcción del panteón andino. Hay una divinidad central, relacionada con el día, y otra, igualmente central, relacionada con la noche. Ambas muestran una corte de divinidades con características de aves. No se puede soslayar el hecho que la divinidad diurna dispone de un séquito muy grande de ayudantes aves, mientras el dios nocturno se asocia mucho más con seres que tiene características de animales marinos. Entre los dos dioses mayores actúa una divinidad adicional, que muestra en su diadema el símbolo del dios diurno, mientras su cinturón, lo que representaría su parentesco por el lado de su madre, los símbolos de culebra, lo relacionarían al mismo tiempo con el dios nocturno. No parece ser una casualidad, que este personaje, que es de importancia primordial para los moches, y ligado a la agricultura, encuentra aliados entre las aves, y al mismo tiempo es acompañado por una iguana. Sin embargo, estas similitudes en la construcción del panteón y de los personajes, que en Nasca son parte de un discurso cosmogónico planteado en términos de parentesco, no es centralmente el tema de la iconografía moche. Más bien, las imágenes moches han dejado en sus fases IV y V la tradición, de forma que sus iconos no tienen como finalidad la exposición de la interrelación parental de sus personajes. En vez de ella sus imágenes tienen características narrativas. Si bien los actores principales de las narraciones están enmarcados en la tradición andina, las imágenes exponen secuencias de escenas con actores divinos y humanos múltiples, que tratan de contar acontecimientos en una estructura narrativa.

La narración reconstruible por medio de la reconstrucción de una secuencia de imágenes trata de la confrontación entre el dios nocturno y el diurno, en cuyo transcurso el dios diurno es encerrado en una cueva en las montañas, causando el oscurecimiento del mundo. En consecuencia los animales marinos, saldrían del mar y los objetos y herramientas de los humanos se animarían, dirigiéndose contra los humanos para sacrificarlos a la divinidad nocturna. Una divinidad nueva, caracterizada por su relación con las divinidades de la noche y del día, se enfrenta en lo subsiguiente a los animales marinos, los vence, pero queda herida. Los humanos, los animales y finalmente también un curandero del dios nocturno tratan de ayudarle, lo curan, y junto con el dios diurno liberado de su cautiverio logran vencer a los objetos alzados. El dios diurno puede subir al firmamento mediante una escalera construida por las arañas. Con esto el equilibrio entre día y noche es restablecido.

Una narración de este tipo se deja situar en el esquema dicotómico de un ordenamiento primordial, así como lo muestra la iconografía nasquense. Sin embargo, al mismo tiempo expresa el hallazgo que este «orden natural» puede encerrar una problemática que tiene que ser enfrentada por una actividad correctiva. Los moches, al poner a un personaje divino activo al centro de su mundo pictórico y cosmología, cuyas obras y hazañas se expone una y

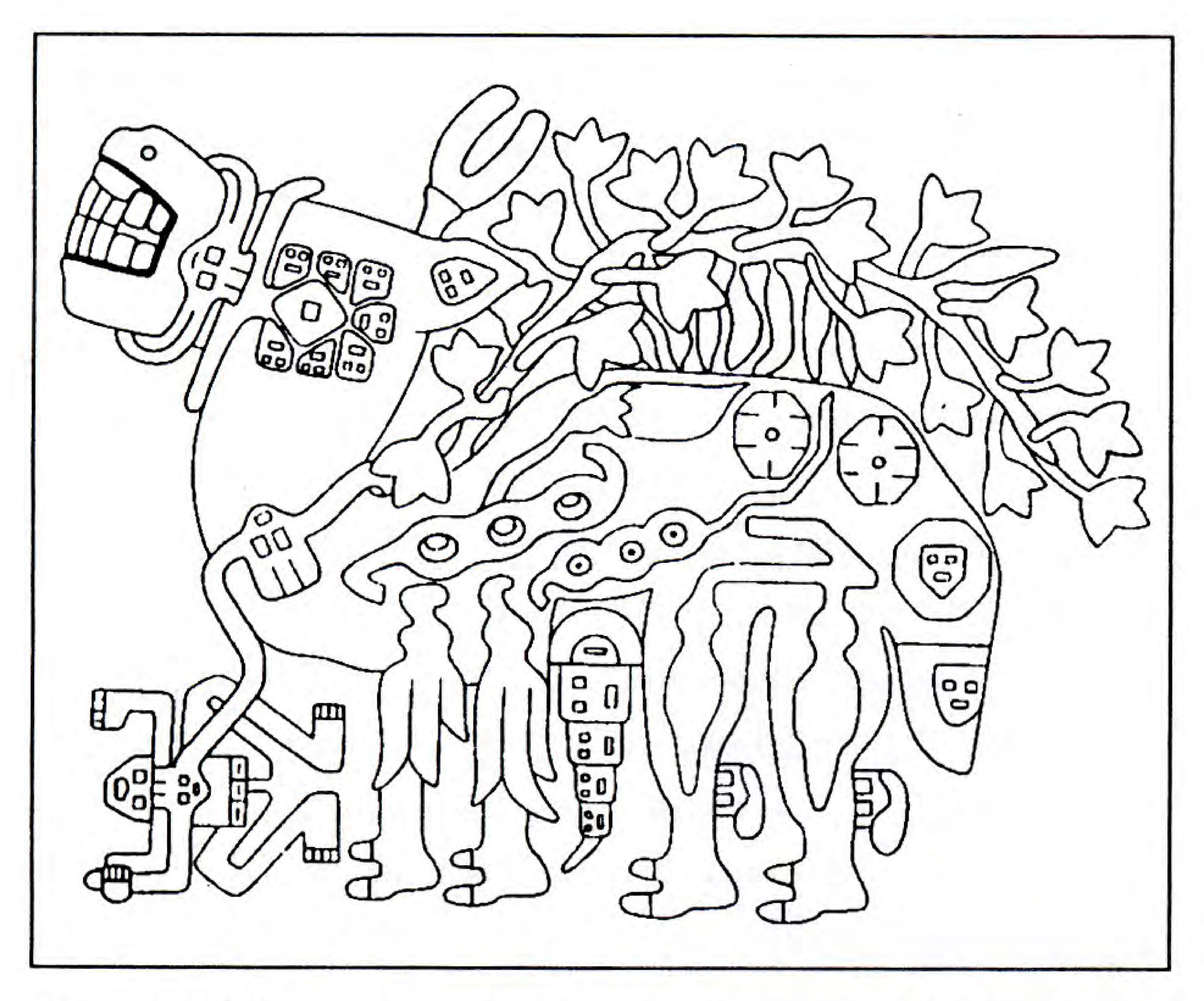


Fig. 33a: *Representación Nasca Temprano de una llama (Hébert Stevens, 1972: 89)*

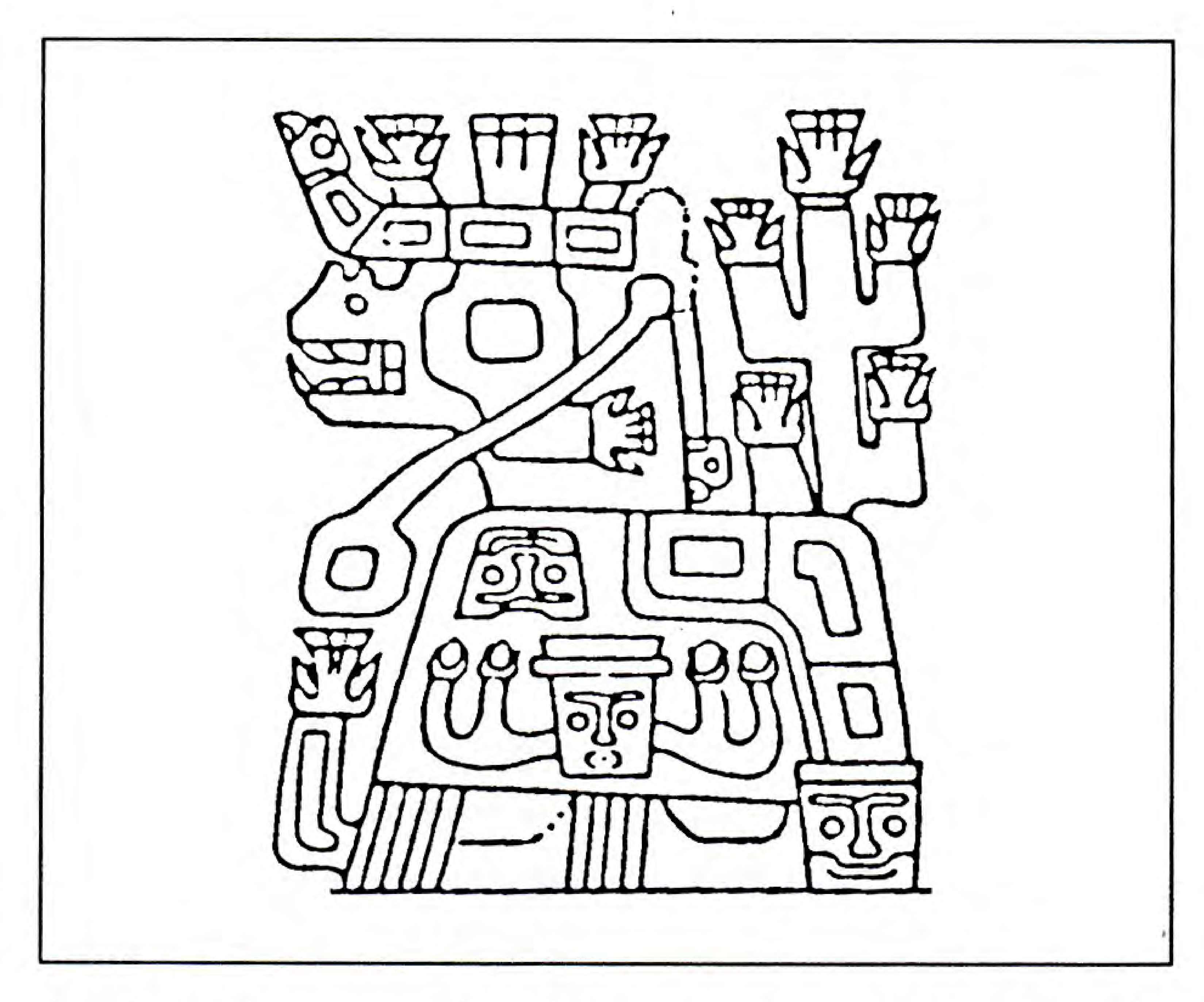


Fig. 33b: *Representación Tiahuanaco de una llama, Monolito Bennett (Hébert Stevens, 1972: 96, detalle)*

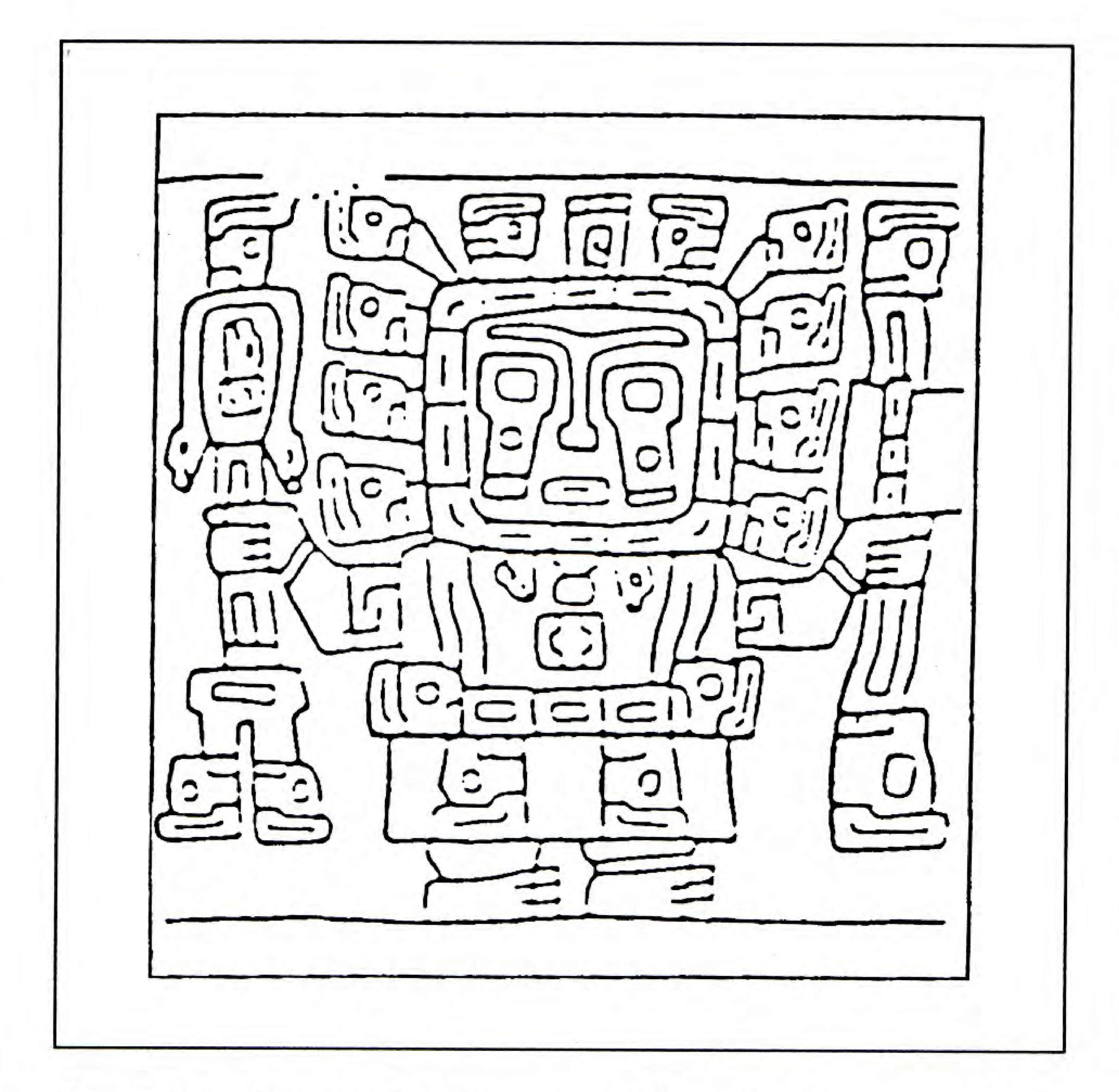


***Fig. 34a:** Divinidad tiahuanaco del borde de una vasija de piedra del Templete Semisubterráneo (Ponce, 1964: detalle)*

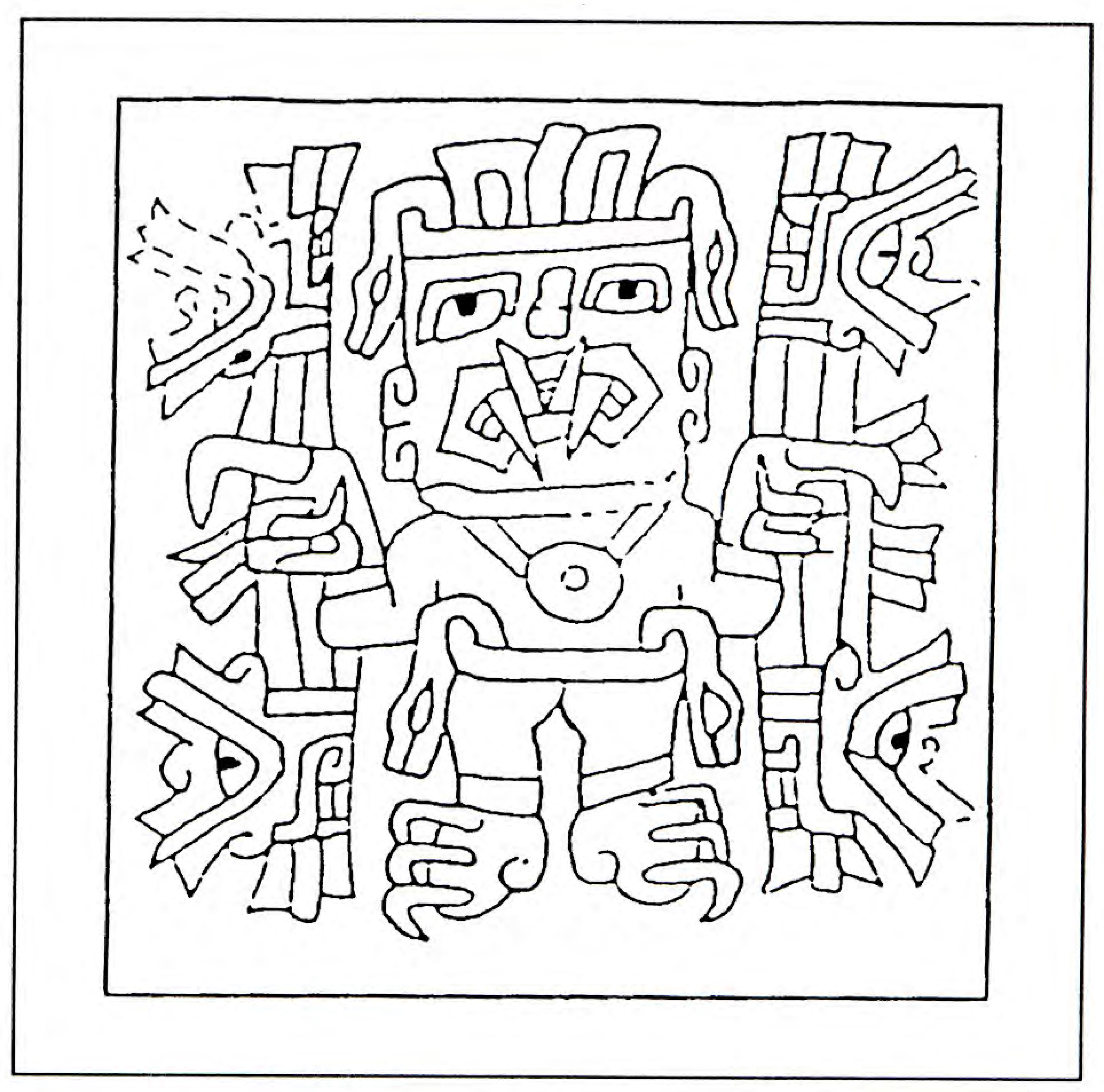


***Fig. 34b:**Divinidad chavín de un textil Carhua (Cordy-Collins, 1976: Fig. 56)*

otra vez en las imágenes, crean con ello la posibilidad para la acción argumentada en la sociedad misma. En este sentido, la transformación de su visión del mundo, como se expresa en las imágenes moches frente a la cosmovisión previa, resulta ser la expresión del hecho que los problemas que surgían en su organización social cada vez más compleja ya no podían ser solucionados en el esquema dicotómico del Formativo. No parece ser una casualidad que paralelamente al surgimiento de este discurso nuevo en sus pinturas y cosmología se produjo un avance del desarrollo urbano y probablemente también un proceso de integración política mayor.

El desarrollo de una sociedad cada vez más urbanizada y el surgimiento de formas sociales de integración económica avanza en el período siguiente, conocido como Horizonte Huari (a partir de 700 después de Cristo), en toda el área andina. Los iconos de este tiempo posterior se derivan de la tradición Tiahuanaco, interrelacionándose en las regiones diversas con las tradiciones regionales desarrolladas en el período anterior, el período de los Maestros Artesanos, como Moche, Nasca, Recuay y Tiahuanaco. Resulta visible en sus imágenes una tendencia general a la abstracción y a la «desnaturalización» de las mismas. Mientras en Chavín, Paracas, Nasca, Moche y Tiahuanaco, incluso en Huari, el observador adquiere la impresión que los productores querían trasmitir los contenidos, incluso en los detalles, de la construcción de personajes, las imágenes de los períodos posteriores resultan esquemáticas y no muestran una gran preocupación por el detalle. Casi se podría pensar, que los productores podían estar convencidos que sus observadores estarían tan familiarizados con los detalles, que podían limitarse a expresar ideas generales con símbolos abreviados.

EL SIGNIFICADO DE LA COSMOVISIÓN NASQUENSE PARA LA COMPRENSIÓN DE LA HISTORIA DE LOS ANDES CENTRALES

Llama la atención el paralelismo entre los procesos de cambios históricos fundamentales, como el desarrollo de la agricultura de irrigación en gran escala en los valles de la costa pacífica desértica, la intensificación del intercambio suprarregional, el paso de sociedades igualitarias, organizadas en espacios limitados, a sociedades complejas jerarquizadas, así como el desarrollo de un arte figurativo con una simbología compleja y la representación de ideas diferenciadas sobre la sociedad y el universo. Es probable que se tenga que buscar el significado de la cosmovisión nasquense,

así como se expresa en su iconografía, en este contexto histórico más amplio.

Un elemento central de esta cosmovisión es la derivación de los elementos percibidos en el medio ambiente por los pobladores por medio de una visión cosmológica construida mediante principios de parentesco y descendencia. Esto es para nosotros, que vivimos en sociedades que son organizadas en instituciones y con una normatividad derivada de ellas, una llamada de atención importante. Un gran número de sociedades humanas han sido y siguen siendo organizadas centralmente por medio de organizaciones parentales de características diversas. Estos ordenamientos regulan la posición de un individuo frente al resto del grupo de manera que para el individuo el grupo se subdivide en categorías derivadas de su relación parental con ellos, incluyendo las reglas de comportamiento prescrito para cada categoría de pariente. La jerarquización temprana de las sociedades es construida de manera que la posición de un individuo y los limites de su desenvolvimiento son determinados por el grupo de parentesco dentro del cual nace, y la relación entre los linajes, incluso las relaciones jerárquicas, son expresadas en categorías parentales.

Es no solamente probable, sino necesario, que hombres que forman parte de un sistema de estas características piensen no solamente sobre la sociedad, sino también sobre su relación con la naturaleza en categorías similares. En esta necesidad reside probablemente la razón principal para que se desarrolle una cosmovisión que sea construida sistemáticamente en categorías parentales.

Sin embargo, la cosmovisión nasquense muestra una particularidad que permite la jerarquización entre los seres emparentados. Por medio de la derivación de todo el sistema de un ser andrógino creativo y potente por un lado y, por el otro, de un gusano igualmente andrógino, los descendientes adquieren mediante su ubicación parental en el sistema y su relación específica con los seres originales, una posición jerárquica cuasi «natural». La posibilidad de la jerarquización se ahonda por el relacionamiento entre los seres originales, a partir de ella surgen seres mixtos, que a su vez se convierten en antepasados combinados de grupos específicos, lo que permite una jerarquía escalonada entre ellos. En esta particularidad reside sin duda alguna una importancia histórica, ya que esto permite ubicar este tipo de cosmovisión en un momento histórico, el del surgimiento de sociedades estratificadas, que requieren de una cosmovisión que justifique tal jerarquización. Esto significa que la imagen del mundo, como se expresa en la iconografía nasquense, tendría una ubicación histórica en el momento en el cual surge una diferenciación intrasocial. Esta diferenciación requiere en una población, que se deriva de sociedades igualitarias, organizadas con reglas de parentesco, de una explicación.

Sin duda alguna una cosmovisión de este tipo tendría una función importante en un proceso, en el cual la jerarquización y la división del trabajo se convierten en una precondición para el desarrollo de formas más intensivas de utilización de los recursos naturales. Esto también explicaría por qué en una sociedad surgida en estas condiciones una cosmovisión de este tipo se convertiría en un mensaje, que simbólicamente enriquecido se convertiría en discurso central de obras de arte que encuentran su excelencia en la cúspide de la pirámide social.

Sin embargo, en el sistema nasca se esconde un elemento adicional fundante para la perpetuación de un orden social: la idea que tanto la descendencia como la producción resultan de la unión de contrarios. No resulta casual que se presente el origen de las plantas alimenticias como resultado de la unión parental entre contrarios: dios y gusano, día y noche, vida y muerte, masculino y femenino. De esta manera la misma cosmovisión no resulta solamente una argumentación a favor de la jerarquización, que después de todo es un acto de disrupción, sino también para apoyar la cooperación entre grupos que se considera contrapuestos, antagónicos y diferentes. En este sentido, la cosmovisión construye una totalidad coherente, y puede acompañar procesos de expansión territorial y la coordinación y la cooperación entre grupos sociales antagónicos.

Vale hacer hincapié que la cosmovisión construida de esta forma no solamente explica la relación entre los humanos y el resto de la naturaleza, sino que los humanos se comporten frente a la naturaleza en formas con las cuales están familiarizados al interior de la sociedad. Hay que

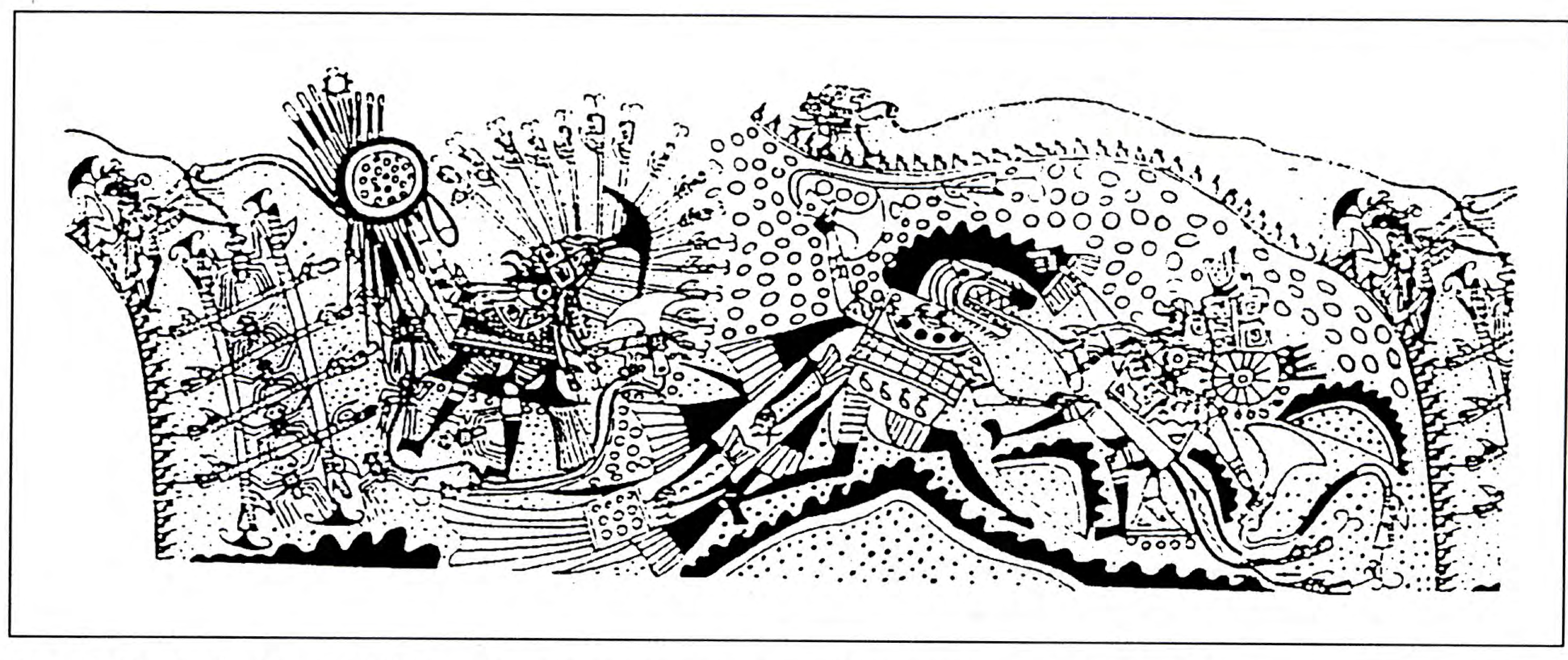


Fig. 35: Moche: La divinidad F vence a un monstruo marino en ambiente nocturno, el dios A sube por una escalera portada por araña al firmamento (Golte, 1994: 124)

respetar reglas, el desconocimiento de las reglas conllevaría a cambios en la naturaleza. Con esto, el éxito o el fracaso en el comportamiento productivo es derivado de la condición interior de la sociedad. En la visión nasquense esta relación se complejiza aún más, ya que se conceptúa los procesos de producción como derivados de la cooperación entre el mundo de abajo, de los muertos, y el mundo de la superficie, el de los vivos. De esta forma se conceptúa la necesidad de una dependencia intergeneracional mutua, especialmente el respeto a la generación de los ancianos. La generación de los ancianos no se conceptúa, entonces, como se piensa en nuestra sociedad, como un grupo que se desliga del mundo productivo, sino como un grupo de seres que permanecerá, más allá de la muerte, como una precondición básica de la reproducción de los vivos. También en esta instancia se deja percibir la función integrativa de una visión del mundo con estas características.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, C. J.
1981 The Nasca Creatures: Some Problems of Iconography. *Anthropology* 5: 43-70. New York.

ANDERS, Ferdinand, et al.
1984 *Peru durch die Jahrtausende, Kunst und Kultur im Lande der Inka*. Recklinghausen: Aurel Bongers.

BLASCO BOSQUED, María Concepción y Luís Javier RAMOS GOMEZ
1980 *Cerámica nazca*. Valladolid.

1986/91 *Catálogo de la Cerámica nazca del Museo de América*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CORDY-COLLINS, Alana Kathleen
1976 *An Iconographic Study of Chavin Textiles from the south Coast of Peru: The Discovery of a Pre-Columbian Catechism*. (Ph. D., Los Angeles, University of California) .

CORDY-COLLINS, Alma
1977 The Moon is a Boat! A Study in Iconographic Methodology. en: Alma Cordy-Collins y J. Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*: 421-434. Palo Alto: Peek Publications.

d'HARCOURT, Raoul
1974 *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*. Seattle: University of Washington Press.

EISLEB, Dieter
1977 *Altperuanische Kulturen II: Nazca*. Berlin: Museum für Völkerkunde.

GOLTE, Jürgen
1993 *Los Dioses de Sipan I. Las aventuras del Dios Quismique y su ayudante Murrup*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

1994 *Los Dioses de Sipan II. La rebelión contra el Dios Sol.* Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

1994 *Iconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes moche.* Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

1994 Methode und Wahrnehmung: Probleme beim Verständnis der Moche-Vasenmalerei. en: Axel Schönberger y Klaus Zimmermann (eds.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*: 1139-1151. Frankfurt/Main.

HEBERT-STEVENS, Francois

1972 *L'art ancien de l'Amérique du Sud.* Paris: Arthaud.

INKA-PERU

1992 *Inka-Peru. 3000 Jahre indianische Hochkulturen*: Verlag Ernst Wasmuth.

LAVALLE, José Antonio de (ed.)

1986 *Culturas Precolombinas: Nazca.* Banco de Crédito del Perú. (Colección Arte y Tesoros del Perú). Lima.

MORALES CHOCANO, Daniel

1982 *Tambor nazca.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina. Lima.

MORALES CHOCANO, Daniel

1995 Estructura dual y tripartita en la arquitectura de Pacopampa y en la iconografía de Chavín y Nazca. *Ciencias Sociales* 1: 83-102. UNMSM/ IIHS. Lima.

MOSELEY, Michael E.

1992 *The Incas and their Ancestors.* London.

PAUL, Anne

1990 *Paracas: Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru.* Norman, Okl.

PONCE SANGINES, Carlos

1964 *Descripción Sumaria del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku.* Tiwanaku: Centro de Investigaciones Arqueológicas.

PROULX, Donald A.

1992 Die Ikonographie von Nasca, *Inka Peru, 3000 Jahre indianische Hochkulturen.* Berlín: Haus der Kulturen der Welt.

REINHARD, John

1992 Interpreting the Nazca Lines. en: R. F. Townsend (ed.), *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*: 291-301. Chicago.

ROARK, R. P.

1965 From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery. *Ñawpa Pacha* 3: 1-92. Berkeley.

ROSSELL CASTRO, Alberto

1977 *Arqueología sur del Perú.* Ed. Universo. Lima.

SAWYER, Alan R.

1961 Paracas and Nasca Iconography, *Essays on Pre-Columbian Art and Archaeology*: 269-316. Harvard University Press. Cambridge.

1979 Painted Nasca Textiles. en: Ann P. Rowe, Elizabeth Benson y Anne-Louise Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textiles Conference*: 129-150. Washington, D.C.

1997 *Early Nasca Needlework.* Londres: Laurence King Publishing.

SCHLESIER, K. H.

1959 Stilgeschichtliche Einordnung der Nazca-Vasenmalereien: Beitrag zur Geschichte der Hochkulturen des vorkolumbischen Peru. *Annali Lateranensi* 23: 9-236. Topografia Poliglotta Vaticana. Città del Vaticano.

SELER, E.

1923 Die buntbemalten Gefäße von Nazca im südlichen Peru und die Hauptelemente ihrer Verzierung, *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*: 169-338. Behrend & Co. Berlín.

TELLO, Julio C.

1959 *Paracas. Primera Parte.* Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.

TELLO, Julio C. y Toribio MEJÍA XESSPE

1979 *Paracas. Segunda Parte. Cavernas y Necrópolis.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

TOWNSEND, R.

1985 Deciphering the Nazca World: Ceramic Images from Ancient Peru. *Museum Studies* 11(2): 116-139. Chicago.

UBBELOHDE DOERING, Heinrich

1926 *Altperuanische Gefäßmalereien. 1. Teil.* Marburg.

1931 *Altperuanische Gefäßmalereien. 2. Teil*. Marburg.

WOLFE, E. F.

1981 The Spotted Cat and the Horrible Bird. Stylistic Change in Nasca 1-5 Ceramic Decoration. *Ñawpa Pacha* 19: 1-62. Berkeley.

ZUIDEMA, R. Tom

1989 *Reyes y Guerreros. Ensayos de cultura andina*. Fomciencias. Lima.